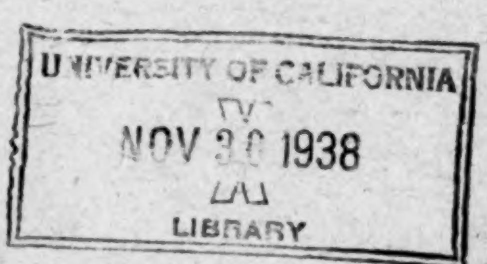
ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ ИСКУССТВОЗНАНИЯ (ГАИС)

ЛИТЕРАТУРА
и
МАРКСИЗМ

Журнал теории
и истории литературы

КНИГА ТРЕТЬЯ





СЕКТОР НАУКИ НАРКОМПРОСА

Государственное издательство художественной литературы
1931

ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ ИСКУССТВОЗНАНИЯ (ГАИС)

IV год издания IV год издания

ЛИТЕРАТУРА И МАРКСИЗМ

Под общей редакцией
П. И. ЛЕБЕДЕВА-ПОЛЯНСКОГО

КНИГА ТРЕТЬЯ

СЕКТОР НАУКИ НАРКОМПРОСА

Государственное издательство художественной литературы
1931

«Мосполиграф»,
13-я типо-цинкография
«Мысль печатника»,
Москва, Петровка, 17.
Уполн. Главлита № Б 6359.
Тираж 5.000
Зак. № 1297.

ДИСКУССИЯ ОБ ОБ'ЕКТИВНОМ КРИТЕРИИ ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ

17 марта с. г. И. М. Нусиновым был прочитан на пленуме литературного сектора ГАИС доклад на тему «В чем об'ективный критерий художественности» (доклад напечатан в дискуссионном порядке в 1-й книге нашего журнала за этот год, см. стр. 10—37). После доклада состоялись прения, в которых приняли участие П. С. Коган, Г. Лелевич, У. Р. Фохт. В. А. Дынник, В. О. Перцов, А. И. Ревякин, И. Монько, Я. З. Черняк, Н. Ф. Бельчиков, А. Ш. А. И. Ревякин,. И. Монько, Я. З. Черняк, Н. Ф. Бельчиков, А. Ш. Гурштейн, Г. С. Федосеев, М. П. Сатренков.

П. С. Коган. Наиболее слабым местом в докладе И. М. Нусинова представляется мне то обстоятельство, что все предпосылки художественности, указанные им, не заключают в себе специфики художественности. Так, например, вопрос об «искренности» (художник должен верить в то, что он проповедует прогрессивные идеи): независимо от того, правильно или неправильно это суждение об искренности, оно одинаково относится и к философу, и к публицисту, и ко всякому другому деятелю. Если мы признаем, что только об'ективно прогрессивный (в диалектическом смысле этого слова) писатель может быть настоящим художником, или наоборот, если мы согласимся, что даже реакционный, но уверенный в правоте своих идей писатель, являющийся идеологом обреченного класса, но убежденный в жизненности этого класса, — что и реакционный писатель при этих условиях (убежденность) может быть истинным художником, то дело, повторяю, от этого не меняется, спор переносится на такую общую почву, на которой совершенно утрачивается критерий художественности, и вопрос ставится об обязательности или необязательности искренности и прогрессивности для всякого настоящего вдохновенного деятеля.

Пример, приводимый И. М. Нусиновым, — Достоевский и Вербицкая — лучше всего показывает, что в его докладе мы не находим об'ективного критерия художественности, который мог бы быть принят во всех случаях (как можно требовать от всякого научного утверждения или закона) к руководству при определении художественности или нехудожественности произведения.

Определение «типичное в индивидуальном или общее в конкретном» (не ручаюсь за точность), — кстати, определение не новое, традиционное, почти общепринятое, — конечно, не дает опоры при суждении о том, почему Достоевский гениален и художественен и почему Вербицкая не художественна. Последняя по-своему тоже дает типы в индивидах, но она это делает плохо, а Достоевский — хорошо, и метод, который помог бы нам об'ективно доказать это, «критерий художественности», так и остается не найденным и после доклада т. Нусинова. На вопрос любого университетского слушателя, очарованного Вербицкой, и после доклада Нусинова придется ответить только суб'ективным заявлением, что он лишен вкуса и эстетического чутья. Не сделано само главное: не показано, почему Достоевский типизирует художественно, а Вербицкая — нехудожественно.

Вторым чрезвычайно спорным моментом в докладе я считаю мысль т. Нусинова, что ложная идея может быть предметом художественного и даже очень яркого изображения. Попытка Л. Толстого вернуть помещиков к земле, заставить их опроститься, его игнорирование города, его индустрии, искание правды исключительно в сфере земельных отношений — идеи ложные. И тем не менее, когда Толстой изображает какого-нибудь Нехлюдова в «Утре помещика», то это произведение выражает идею не ложную,—оно правдиво и прогрессивно. Тут нет фальши. Фальшь была бы тогда, если бы Толстой изобразил Нехлюдова достигшим цели и действительно облагодетельствовавшим крестьян. Но Толстому пришлось показать только то, как из попытки Нехлюдова ничего не вышло, как ложная идея при становлении в реальной действительности обнаружила свою ложность. Шатобриан в начале XIX века требовал, чтобы европейское человечество вернулось к католицизму и монастырям, в которых он видел спасение и выход из противоречий сознания, господствовавших среди тогдашней дворянской интеллигенции. Если бы Рене успокоился в монастыре, если бы Шатобриан поставил себе целью нарисовать такой образ, то получилось бы произведение фальшивое, художественность не могла бы быть достигнута. Ложной идеей была бы идея восстановления средневекового католицизма в его чистом виде. Идея же, господствующая в «Гении христианства» (эстетический католицизм), только кажется ложной, в действительности же «Гений христианства» — произведение глубоко правдивое и в значительной степени прогрессивное, потому что оно в ярких художественных образах воплощает природу не средневекового христианства, а нового, послевольтеровского. Это — не культ чистой веры, а свидетельство бессилия, несостоятельности веры и религии, непригодности старых средств для новых задач. Несомненно, что такого рыцаря католицизма, как Шатобриан, в средние века католическая церковь об'явила бы еретиком. Вот почему мне кажется, что т. Нусинов стоит не на диалектической

точке зрения, когда говорит о ложной идее вообще и не учитывает того обстоятельства, что в борьбе классов метания и растерянность представителей обреченного класса, противоречия сознания могут и обычно служат темами художественного воплощения и никоим образом не могут быть названы «ложной идеей». Вообще выражение «ложная идея» — выражение неопределенное и не покрывает всей сложности перипетий сознания, которыми сопровождается история классовой борьбы.

И, наконец, последнее возражение, которого я не могу развить ввиду того, что не помню в точности мысли т. Нусинова, но которое связано с его замечанием, что образы-иеди выражают стремление класса, а образы-типы — его сознание. Ввиду того, что не помню точно, могу только передать общее впечатление о том, что в некоторых местах доклада, как мне показалось, И. М. Нусинов как бы признает, что могут быть художественные произведения, лишенные действенной силы. Я с этим коренным образом не согласен. Но если я неправильно понял мысль Нусинова, тем лучше.

Тов. Лелевич. Доклад т. Нусинова, несомненно, чрезвычайно интересен. Он ставит большие, основные вопросы методологии литературоведения, и по адресу докладчика можно сделать комплимент, который не так часто приходится делать: с ним можно по-настоящему поспорить по всем почти основным тезисам его доклада. (Смех.) Товарищи, это не иронический комплимент. Это — очень ценное свойство, ибо в результате такого спора вырастают обобщения, обогащающие наш научный опыт. Для того, чтобы противопоставить положениям докладчика, которые являются спорными, столь же аргументированные, столь же развернутые положения, пришлось бы сделать содоклад такого же примерно об'ема. Это — вещь невозможная и вследствие внешних условий дискуссии. Кроме того, я, в частности, не имел возможности подготовиться к такому содокладу, ибо знал до доклада только краткие тезисы, правда, излагающие достаточно точно сущность позиции докладчика. Поэтому я должен буду ограничиться чрезвычайно сжатым тезисным изложением своих соображений как по существу некоторых затронутых И. М. Нусиновым литературных вопросов, так и по поводу трактовки этих вопросов т. Нусиновым.

Критерий художественности — это проблема, тесным образом связанная с вопросом о единстве суб'екта и об'екта в художественной литературе. Единство суб'екта и об'екта, как вам известно, недавно толковалось, как совпадение суб'екта и об'екта в одном лице, как положение, когда суб'ект сам для себя является и об'ектом. Такое понимание не могло нас устроить, ибо оно коренным образом расходится с марксистским толкованием вопроса. Единство суб'екта и об'екта достигается там и в той мере, где и в какой мере познающий суб'ект, т. е. классовый чело-

век, познает об'ективную действительность, там и в той мере, где и в какой мере человеческое познание постигает об'ективные, соответствующие действительности истины. Вывод такой: суб'ект, познавая мир, осуществляет свое единство с об'ектом и проверяет затем в общественной практике. Отсюда — единство суб'екта и об'екта в художественном произведении имеется там — я сугубо тезисно формулирую, — где образы соответствуют сущности воспроизводимых предметов, фактов, событий, людей и т. д., там, где образы соответствуют об'ективной действительности.

Тут возникает один очень существенный вопрос. В заметке о диалектике, опубликованной в 12-м Лениснком сборнике, В. И. говорит, что поповщина и идеализм, конечно, — пустоцвет, но это — пустоцвет, имеющий свои гносеологические корни. В основе идеализма лежит какое-то познание об'ективной действительности, познание одной стороны этой действительности, причем эта сторона вырвана из всеобщей связи, фетишизирована и соответственно искажена. Из этого искаженного восприятия одной стороны об'ективной действительности, искаженного, конечно, по социальным причинам, и вырастает уродливый пустоцвет идеализма и поповщины. Так вот и в произведениях, в которых в основном мы не обнаруживаем единства суб'екта и об'екта, в которых суб'екту не удается создать об'ективной картины действительности, мы можем находить отдельные зерна, отдельные элементы реальной об'ективной действительности. Мы говорим в таком случае, что мы имеем элементы единства суб'екта и об'екта и, как видно будет дальше, в меру этого мы имеем элементы художественности. Это следует иметь в виду, ибо это имеет существенное значение для трактовки нашей проблемы.

Естественно, что по этому вопросу нам приходится бить на два фронта — против суб'ективизма, которым сегодня нам придется заняться всерьез, и против наивного реализма. Наивный реализм, видя в образе искусства точный слепок воспроизводимой действительности, не учитывает того, что мера познания действительности в каждый данный момент ограничена, во-первых, общими пределами человеческого познания и, во-вторых, историческим положением данного класса. С другой стороны, суб'ективизм не учитывает способности человеческого сознания давать об'ективное познание действительности, не учитывает того, что классовое положение писателя очень часто является не затруднением, не препятствием для об'ективного познания действительности, а наоборот, очень часто является стимулом, содействующим об'ективному познанию. Борьба против суб'ективистского агностицизма и против наивного реализма — это необходимая предпосылка успешного разрешения проблемы единства суб'екта и об'екта на литературоведческом фронте. Это — несколько

сжатых тезисных сухих формулировок, не претендующих на открывание Америк, но эти истины изредка не вредно повторять.

Второе. Я хотел сказать несколько слов относительно содержания и формы. И. М. Нусинов не впервые сегодня выступает на методологические темы. Не так давно в журнале «Литература и марксизм» появилась его статья по вопросам марксистского литературоведения (в № 4—5 за прошлый год). Там имеется и глава о содержании и форме. Так как критерий художественности — соответствие формы идее, соответствие формы содержанию, так как вопрос о критерии художественности тесным образом связан с самой трактовкой проблемы содержания и формы, я считаю необходимым привлечь и эту статью к рассмотрению в связи с сегодняшним докладом.

И. М. Нусинов пишет следующее:

> «Формулу «содержание определяет форму» надо, конечно, понимать в том смысле, что содержание социальной жизни определяет форму и содержание художественного произведения. Новый класс создает новое содержание и новую форму, которые образуют между собой единство именно потому, что оба они определяются одним и тем же социальным содержанием, точнее говоря, одним и тем же социальным бытием.
>
> Марксистская формула «содержание определяет форму» по существу является данью старой фразеологии, школьному разделению произведения на форму и содержание.
>
> Современное марксистское литературоведение должно, оставив разграничение в художественном произведении формы и содержания, формулировать таким образом:
>
> Бытие определяет все компоненты художественного произведения, поэтому все компоненты образуют между собою единство. Сами же понятия формы и содержания должны быть отброшены, а то, что они обозначали, должно быть сведено к сумме компонентов, образующих художественное произведение. Но эти компоненты, образуя между собой единство, отнюдь не являются тождествами. Полнота художественного произведения определяется прежде всего именно гармонией всех компонентов, их органическим слиянием. В этом заключается один из об'ективных признаков художественности» («Литература и марксизм», № 4—5 за 1930 г., стр. 22—23).

Как видите, это имеет прямое отношение к нашей теме. Здесь перед нами вопросы марксистского понимания содержания и формы достаточно широко развернуты. Тов. Нусинов может с удовлетворением констатировать, что он здесь продолжает известные научные традиции, что он имеет своих предшественников. Лет восемь тому назад уже было зафиксировано с

должным авторитетом, что традиционный «дуализм» содержания и формы, свойственный школьной поэтике, должен быть ликвидирован. Это фиксировано профессором В. Жирмунским в статье о задачах поэтики. Не так давно другой авторитет, тов. Горбов, утомившись в поисках Галатеи, тоже вопиял о вредоносности терминов «содержание» и «форма», терминов, от которых, мол, за версту несет дуализмом. Так что сдача в архив этих категорий — вещь довольно модная. Но я не думаю, чтобы это были те традиции, которых следовало бы т. Нусинову держаться.

Содержание и форма существуют не только в литературе. Материалистическая диалектика, философия марксизма пользуется этими категориями. И категории эти состоят даже по штату в числе основных категорий материалистической диалектики. Таким образом, можно ли сослать содержание и форму в места не столь отдаленные школьной поэтики, тогда как эти термины остаются в арсенале диалектического материализма, в арсенале нашей философской методологии? Тов. Нусинов говорит о гармонии всех компонентов и сумме их. Прежде всего: гармония и сумма! Диалектическое единство противоположностей и такие вещи, как сумма и гармония, — не одно и то же, совсем не одно и то же! Сумма и гармония отдают механистическим пониманием структуры художественного произведения.

Во-вторых, если даже принять, что т. Нусимов обмолвился, говоря о сумме и гармонии, что он хотел говорить о диалектическом единстве противоположностей, то и тогда возникает вопрос: какая из этих противоположностей является ведущей? Единство? Хорошо, но единство противоположностей осуществляется как ведущая противоположность.

И тут надо обратиться к истории проблемы содержания, которая была разработана Гегелем и Белинским и была поставлена с головы на ноги Плехановым. Эту трактовку вопроса — трактовку, данную Плехановым, я осмелюсь взять под защиту. С о д е р ж а н и е — э т о и д е я. Что такое идея? Ленин в своем конспекте «Науки логики» Гегеля определял идею как отношение с у б ' е к т а к о б ' е к т у, иначе говоря: отношение классового человека к воспринимаемой и познаваемой об'ективной действительности. Понимание связей и процессов этой действительности, активная социальная оценка этих связей и процессов — вот что такое идея, вот что такое содержание художественного произведения.

Что такое форма? Плеханов говорил: это закон строения. Это закон сцепления, расположения отдельных образов и организации их в систему образов. И именно потому, что идея — отношение классового человека к воспроизводимой действительности — диктует отбор и сцепление отдельных элементов действительности в систему образов, именно поэтому идея является

формообразующим, конструктивным моментом художественного произведения. И не стоит превращать марксистскую теорию диалектического единства содержания и формы, при ведущей роли содержания, в механистическую концепцию гармонии всех компонентов.

Если мы отсюда подойдем к тому, о чем говорил т. Нусинов в своем сегодняшнем докладе, мы увидим много чрезвычайно сомнительных, спорных вещей, хотя эти высказывания чрезвычайно ярки и чрезвычайно интересны. Прежде всего возьмем определение «классик». «Классик— это писатель, творчество которого дает синтетическое, типизирующее выражение психоидеологии своего класса». Это — тезис 7-й. Я говорил о борьбе на два фронта, о борьбе с наивным реализмом и суб'ективизмом. Основной порок обоих, что они суб'ект и об'ект берут в разрыве: или со стороны только суб'ективной устремленности, или со стороны только наивного понимания точного воспроизведения об'ективной действительности, — вместо того, чтобы брать суб'ект и об'ект в диалектическом единстве, как единстве противоположностей. Здесь у И. М. одна из этих ошибок налицо. Здесь выпадает критерий об'ективного воспроизведения действительности, остается только выявление устремлений класса. И я утверждаю, что и тезисы, и весь доклад т. Нусинова во всех основных моментах построены на подмене ленинского учения о человеческом познании богдановским учением об о р г а н и з а ц и и с о ц и а л ь н о г о о п ы т а д а н н о г о к о л л е к т и в а.

Дальше — тезис 8-й: «Художественность есть степень синтетического, типизирующего, индивидуализированного выражения психоидеологии класса».

Вы не спасетесь, тов. Нусинов, ссылкой на миропознание, потому что в основе всех тезисов лежит не степень об'ективного познания реальной действительности, а организация опыта класса. Вот что лежит в основе!

Центральный пункт — об ошибочной идее. Старик Плеханов писал, что ложная идея, положенная в основу художественного произведения, неизбежно понижает художественную значимость последнего, причем степень ложности идеи определяется, по Плеханову, прогрессивностью или реакционностью позиций класса, идеологом которого является художник. И. М. обвиняет Плеханова в «гуманизме» и в «идеалистическом толковании самой идеи»:

> «История литературы и искусства знает много высокохудожественных произведений, в основе которых лежала глубоко-реакционная идея. Художник создает художественное произведение не в зависимости от того, является ли его идея прогрессивная или реакционная, а является ли

она его искренняя идея, иначе говоря, — не в зависимости от того, насколько она исторически ложная, а в зависимости от того, насколько она для него ложная или правдивая».

Тезис И. М. насчет ложной идеи может быть написан только, если автор исходит (сознательно или бессознательно — это дела не меняет) из замены об'ективного познания реальной действительности организацией опыта класса. Вот в чем дело. Иначе все это теряет всякий смысл.

Разрешите несколько слов насчет реакционных художественных произведений. Здесь И. М. говорил о Шульгине. Вы все, вероятно, читали «20-й год». Разрешите спросить: какие места, какие главы, какие страницы этой книги наиболее художественны? Те места, те главы, те страницы, в которых Шульгин дает художественное воплощение идеи обреченности белого дела, те места, в которых вся система образов говорит, употребляя пословицу, приведенную Плехановым в аналогичном случае: «Опускайся, куме, на дно». Реакционный художник, художник реакционного класса в той мере может создать художественное произведение, в какой он осознает историческую обреченность своего класса. Возьмите символистов. Что остается от литературного наследия Валерия Брюсова и Александра Блока? Остаются, несомненно, те произведения, в которых они в разной степени, с разной силой талантливости выражали ощущение и осознание исторической обреченности своего класса, т. е. когда в их произведениях начинают появляться, хотя бы частично, не ложные, а правдивые, исторически правдивые, жизненные идеи. В этой мере они давали подлинно художественные произведения. Я тут напомню те глубокие замечания Владимира Ильича об элементах, зернышках истины, заключающихся даже в идеалистических концепциях. Поэтому примеры такого порядка, что вот, мол, такой крупный реакционный художник сумел создать художественное произведение, — эти примеры, как таковые, ничего не доказывают, ибо требуется доказать, что данное художественное произведение реакционного художника не дает верной идеи, что оно исключительно и целиком содержит идею ложную. Дело в том, что историческая действительность, уроки классовой борьбы могут многому учить представителей реакционного класса. Одни из них, о которых писали Маркс и Энгельс в «Коммунистическом манифесте», под влиянием исторического развития, переходят на позиции передового класса; другие не доходят до этого, но сознают обреченность своего класса и на языке образов изображают это, создают крупные художественные произведения; третьи не могут понять происходящего, не могут подняться до этого, выступают апологетами гибнущего дела и ничего крупного, ничего значительного, ничего нефальшивого создать не могут.

Критерий Плеханова — подлинно диалектический. Это, с одной стороны, критерий, включающий в себя меру об'ективного познания действительности. Это, с другой стороны, критерий, учитывающий историческое положение классового суб'екта. Это и есть позиция, которая дает диалектическое единство этих двух моментов. Если бы речь шла только о возможности об'ективно познать действительность и не было бы диалектического увязывания с историческим положением класса, к которому принадлежит художник, это был бы об'ективизм, — буржуазный, меньшевистский об'ективизм. Если бы был только разговор о том, что класс прогрессивен и поэтому он выражает свою психоидеологию художественно и была забыта мера об'ективного познания действительности, — это был бы вульгарный суб'ективизм. Но в том-то и дело, что у Плеханова ни того, ни другого нет.

Я не хочу сказать, что у И. М. вылезает перевальская «искренность». Я думаю, что, если бы Плеханов мог выступить с такой проработкой И. М., как И. М. прорабатывает Плеханова, он бы во всяком случае переадресовал обвинение в гуманизме т. Нусинову. Искренность превращается в краеугольный камень теории художественности. Чем не «Перевал»? Но я не хочу говорить о перекличке с «Перевалом». Я упомянул об этом лишь в порядке парирования неправильного удара по Плеханову.

Если художник, воспроизводя жизнь, противоречит реальным процессам, связям, тенденциям действительности, он создает фальшивую, нехудожественную картину, нехудожественное произведение, даже если верит сам в истинность своей идеи.

Вообразите писателя, пишущего, как большевики национализировали женщин и являлись агентами германского генерального штаба. Хотя бы об этом писал гениальный человек и хотя бы он трижды верил в это, — произведение не было бы художественно. Искренность художника не делает произведение художественным, если она идет в разрез с об'ективной действительностью. Если распрогениальный художник будет верить в то, что Ленин — немецкий шпион, то его искренность не прибавит художественности к его произведению. Отрицать это — значит впадать в самый явный суб'ективизм. Об'ективная действительность существует независимо от того, видит ли ее данный художник правильно, или не видит. Если бы мы стали на точку зрения, что существует одно воспроизведение действительности, правдивое, и противоположное воспроизведение, тоже правдивое, наш класс имеет свою правду, и другой класс — тоже свою правду, и все эти правды в одинаковой мере соответствуют об'ективной действительности, — мы стали бы на точку зрения, противоположную диалектическому материализму. Для того, чтобы не становиться на эту, никак не нашу, точку зрения, нам надо с полной искренностью отбросить теорию об искренности как основном критерии художественности. Надо

сказать, что есть другой критерий — критерий соответствия об'ективной действительности. Этот критерий вовсе не является наивно-реалистическим.

Я считаю правильным тезис Плеханова о том, что исторически ложная идея не может лечь в основу подлинно художественного произведения, не может найти соответствующей формы. Там, где исторически ложная идея якобы создает художественное произведение, это доказывает только то, что данный художник реакционного класса, под ударами исторического опыта, в известной части воспринял правильную идею, соответствующую об'ективной действительности.

Мне представляется, что при всем интересе и всей плодотворности постановки этих вопросов и меткости отдельных наблюдений и замечаний, доклад тов. Нусинова представляет большую опасность в одном отношении. Мы приступили к пересмотру концепции Плеханова. Это правильно и совершенно необходимо. На основе ленинского философского наследства мы должны пересмотреть не только философское, но и литературоведческое наследство Плеханова. Иначе мы не поднимемся на высшую ступень в литературоведении. Мы должны отбросить то, что у Плеханова было связано органически с его оппортунизмом, и должны принять все то, что у Плеханова соответствует диалектическому материализму. Тут придется, например, пересмотреть теорию искусства и игры. Теорию незаинтересованности эстетического восприятия, явно кантианскую, придется сдать в архив. Надо пересмотреть и ряд конкретных оценок Плеханова, — например, о форме у Некрасова. Не говорю уже о том, что взгляды Плеханова на русский исторический процесс — явно меньшевистские. Но не исключается и другая опасность, которая прекрасно была охарактеризована Лениным в 1908 г.:

> ...«Мы отметим только, что единственным марксистом в международной социал-демократии, давшим критику тех невероятных пошлостей, которые наговорили здесь ревизионисты, с точки зрения последовательного диалектического материализма, был Плеханов. Это тем более необходимо решительно подчеркнуть, что в наше время делаются глубоко ошибочные попытки провезти старый и реакционный философский хлам под флагом критики тактического оппортунизма Плеханова» (соч. Ленина, 1-е изд., том XI, ч. I, стр. 56).

Эта опасность тоже должна быть встречена нами в штыки. Мы будем пересматривать наследство Плеханова, мы будем отбрасывать все то, что в этом наследстве не соответствует диалектическому материализму, мы не постесняемся и не побоимся это сделать. Но мы не отдадим ни одного пункта наследства Плеханова, который соответствует принципам диалектического материализма. А таких пунктов у Плеханова много. Мы не отдадим

ни одной формулировки, ни одного тезиса, которые входят и останутся в железном инвентаре марксистского литературоведения. Эту опасность протаскивания всякого антимарксистского вздора под маркой пересмотра Плеханова надо видеть. Я не хочу говорить, что именно т. Нусинов представляет эту опасность, но дело в том, что его попытка ударить по целому ряду основных положений материалистической диалектики литературоведения может сыграть на руку тем ревизионистским попыткам, о которых я только что говорил. Это — опасная вещь, и тут нужно быть осторожным. Постараемся, чтобы плодотворный и необходимый пересмотр Плеханова не выродился в растрату драгоценнейших элементов, которые в наследстве Плеханова имеются и от которых отказываться мы не имеем никаких оснований.

У. Р. Фохт присоединяется к точке зрения, изложенной Лелевичем, находит, что требование искренности грозит неопределенностью, что этот критерий дан не в об'ективных признаках литературного показа, а с точки зрения психологии творчества, и, не переведенный на язык конкретного литературного материала, является бесполезным. Критерий искренности — обида для всей человеческой действительности и недостаточен для оценки и выделения подлинно художественных произведений. Мы имеем писателей суб'ективно крайне искренних, которые, однако, не могут считаться нами художниками доброкачественными, — например, Зинаида Гиппиус.

О критерии глубины, с какой сказывается в литературе сознание класса, можно говорить, если считать в качестве предпосылки, что искусство имеет какие-то особые от других формы сознания, содержания, имеет какую-то особую сторону деятельности, которая не охватывает других форм мышления. Тогда этот критерий можно было бы выдвинуть. Если мы считаем, что искусство есть мышление образами, не отличающееся от других форм сознания, то с этой точки зрения трудно понять, почему по отношению к искусству надо подчеркивать соответствие сознания класса его выражению. Если искусство имеет ту же действительность, что и содержание других форм сознания, то и критерий доброкачественности должен быть общим критерием об'ективности, критерием об'ективности сознания, критерием соответствия той действительности, которая нашла свое изображение в данном художественном акте. С точки зрения этого критерия — любой писатель, глубоко выражающий сознание своего класса, будет художником доброкачественным, высокой ценности. Такое определение значимости художественного творчества едва ли правильно. Не следовало бы докладчику с такой категоричностью повторять старые оценки художественной значимости писателя, оценки старой критики, старого читателя. Говорить поэтому с такой решительностью о шедеврах Толстого в том смысле, как говорит т. Нусинов, что это — шедевры глубокого

выражения сознания своего класса, — неправильно. С точки зрения историчности критерия художественности, трактовка т. Нусинова грешит некоторым «несоответствием» действительности. По Ленину, Толстой — художник не потому, что выражал идеологию своего класса, а потому, что дал критику капиталистической действительности, которую отображал. Ленин был историчен в оценке Толстого. Тов. Нусинов внеисторичен, абстрактен внесуб'ективен в этой оценке, но он последователен именно потому, что признаком художественности считает глубокое выражение сознания класса. Я полагаю, что в качестве критерия можно было выдвинуть об'ективность. Это значит — стильность художественного произведения, т. е. глубоко классовое отображение действительности и затем — образность таких отображений. И второе — непременным критерием художественности, кроме стильности, надо считать критерий революционности, прогрессивности, правильнее сказать — революционности данного художественного произведения, т. е. не только стиль, но определенное творчество в пределах этого стиля.

Это, думается мне, было бы критерием, который соответствовал бы природе искусства, которое есть особая форма сознания действительности. Это критерии суб'ективности, которые присущи марксизму и чего не ощущалось в докладе т. Нусинова.

В. А. Дынник. Товарищи, я начинаю не с тех положений, из которых исходил докладчик, а с некоторых его выводов, которые открывают возможность вскрыть основное.

В одном из своих пунктов докладчик говорит о том, что литература, созданная одним классом, художественное произведение, созданное одним классом, продолжает существовать и для другого класса в качестве образца того, как надлежит выражать свое классовое жизнепонимание.

Если ставить вопрос об искренности в искусстве, то давайте поставим его и в отношении к докладчику: мне кажется, докладчик был сам перед собою неискренним. Это не психологический аргумент, а некоторое методологическое указание. Действительно: разве произведения, созданные другим классом, мы читаем только в качестве образца, как нужно выражать свое миропонимание, свою классовую психологию, идеологию? Разве мы не читаем их как произведения, которые нам что-то дают сами по себе, независимо от возможности использовать их для выработки своего литературного мастерства — будь это даже произведение враждебно-чуждого классса, но если мы читаем его как художественное произведение, — это значит, что оно органически заключает в себе какие-то ценные качества, которые мы и воспринимаем. Попытка же т. Нусинова свести все значение художественного наследия других классов к вопросам художественного мастерства обнаруживает формалистический подход, благодаря чему и получается, что профессиональная сторона во-

проса, касающаяся учебы у других классов, заслоняет собою другую сторону, касающуюся органического художественного воздействия литературных произведений на широкую читательскую массу, неискушенную в проблемах творческого метода, мастерства и проч. Для литературоведа, критика, художника иногда такая общая, органическая ценность чуждых по своей классовой природе произведений может заслоняться ценностью специального, технического (в широком смысле этого слова) порядка, но переносить эту профессиональную точку зрения на проблему художественного наследия в целом — это значит безнадежно суживать социальную действенность литературы.

Если исходить из того факта, что для одного класса продолжают жить какие-то произведения искусства другого, чуждого класса, что они все-таки продолжают как-то захватывать нового читателя, то и нужно со всей отчетливостью поставить вопрос: что же заключается в этих произведениях по существу, а не по одному лишь характеру их оформления, что продливает жизнь данного произведения и за пределами его класса? Разрешения этого вопроса, думается, надо искать во взгляде на искусство как на особую форму познания мира.

Утверждая, что художественность есть степень синтетического, типизирующего, индивидуализированного выражения психоидеологии класса, докладчик совершенно отстраняет вопрос о связи между художественностью и об'ективно познавательными достижениями искусства. В понимании т. Нусинова — класс служит суб'ектом и об'ектом художественного творчества: на что бы ни было направлено внимание художника, он обязательно изображает лишь бытие своего класса. Но подобный взгляд — явный пережиток переверзевщины, с ее теорией переодевания (дело не меняется в данном разрезе от замены обособленных образов Переверзева системою образов), с его утверждением роковой ограниченности познавательной роли искусства рамками создавшего его класса.

Между тем именно эта об'ективно-познавательная сторона художественного творчества, которая имеется во всяком крупном художественном произведении, дает жизнь искусству и за пределами создавшего его класса. (Само собою разумеется, что познаваемый мир-об'ект всегда дается в преломлении класса-суб'екта.) Ценность художественного произведения определяется не степенью классового самосознания, как утверждает это т. Нусинов, а степенью проникновения в об'ективный смысл вещей. Залогом длительной жизни таких произведений, как «Гамлет» или «Дон-Кихот», служит не суб'ективно-узкая сторона этих произведений, — не то, что Шекспир в своей трагедии выразил свои феодально-аристократические тенденции, что Сервантес выразил в романе своем психоидеологию деградирующего дворянства, — а именно об'ективно-познавательная сторона. И не судьба ари-

стократии интересует нас в связи с «Гамлетом», а трагедия человеческой чести (пускай современный пролетарский читатель исходит и из других норм, чем шекспировские феодальные нормы, при расшифровании самого этого понятия чести), глубочайшее противоречие между нравственной убежденностью и неспособностью «восстать на море бед». И, конечно, не может быть уж никакой речи о том, что мы воспринимаем чуждого нам по своей классовой психологии «Гамлета» только в качестве образца, поучающего, как надлежит выражать свою классовую психоидеологию.

Монолог Сальери вызывает сочувствие, отклик не обязательно лишь у тех, кто исповедует принципы сальеризма, но и у тех, кому, так сказать, полагается любить Моцарта. Источник такого отклика не в том, что читатель разделяет выраженное в монологе чувство зависти, а в том, что сквозь зависть Сальери мы постигаем столкновение страстной воли к творчеству с пассивностью, бездействием творческой воли, трагедию художественной недовоплощенности. Монолог «Скупого рыцаря» не заражает выраженными в нем настроениями скупого рыцаря, желанием завести копилку и делать сбережения, а дает сквозь эти настроения ощутить и понять красоту осознанной власти (хотя ни характер, ни об'ект его власти и не созвучны читателю). Подобно этому, и в отношении к авторам художественных произведений, выражающих в них чуждую нам классовую психоидеологию, мы обнаруживаем понимание и интерес, ибо сквозь свое классово-суб'ективное восприятие писатели подводят нас к познанию об'ективного мира.

По этой линии мы можем провести полную аналогию с судьбою научного познания мира, складывающегося усилиями различных классов. Ленин, ставя вопрос о буржуазной науке, о ценности ее для пролетариата, выводил эту ценность из того зерна об'ективной истины, которое заключено даже в буржуазном научном мышлении, несмотря на искажающую перспективу классовой ограниченности. Отсюда — возможность преемственности научного познания мира, возможность передачи научных достижений от одного класса к другому.

Разграничение классово-суб'ективной и об'ективно-познавательной стороны научного познания, сделанное Лениным, должно быть применено и к познанию художественному.

Каковы же предпосылки творческого порядка, определяющие об'ективный смысл и об'ективную ценность искусства? Вопрос о творческих предпосылках должен неизбежно встать перед нами, ибо искусство — не только познание мира, но специфическое, художественное познание.

По мысли докладчика, мерилом художественности служит искренность художника. Требование от художника искренности — одно из требований, развиваемых в советской литературе «Пе-

ревалом». Но в перевальском понимании искренность рассматривается лишь в качестве conditio sine qua non художественной деятельности, в качестве условия необходимого, но далеко еще недостаточного, далеко еще не создающего само по себе художественной ценности произведения. Докладчик же возводит это перевальское требование, имеющее прямое отношение к писательским нравам, к психологической обстановке, в которой протекает художественное творчество, в принцип самой художественности. Человек, занимающийся логарифмированием, должен быть посвоему правдив, не должен перевирать, подтасовывать решения, но никакая правдивость не выведет его из затруднений, если он не умеет обращаться с логарифмическими таблицами.

Итак, вопреки утверждению докладчика, искренность — лишь отрицательное условие художественности. В чем же ее положительное условие, в чем принцип художественности? Думается, здесь надо выдвинуть на первый план вопрос о создании суб'екта художественного произведения. Принцип единства суб'екта и об'екта расшифровывается в этом плане (в связи с двоякою природою самого искусства — суб'ективно-классовой и об'ективно-познавательной), как приближение художника к об'ективному познанию мира через свою классовую природу. Именно через свою классовую природу, а не вопреки ей. Не исчерпавшее себя еще и до сих пор художественное значение «Дон-Кихота» покоится на том, что Сервантес, в силу особенностей своей классовой психоидеологии, в силу того, что он в переломную эпоху с необычайной остротой осознавал и ощущал обреченность деградирующего феодального дворянства, — мог с такою глубиной запечатлеть в своем романе конфликт между действительностью и иноприродною ей, хотя и доброю, волей. И, конечно же, современный читатель воспринимает Дон-Кихота не столько как запоздалый отголосок феодальной поры, сколько как чудака, человека, чуждого жизни, пришедшего в нее откуда-то со стороны и оттуда же, со стороны, принесшего в жизнь свои идеалы.

Так понимаемый принцип единства суб'екта и об'екта и даст нам возможность не суб'ективно-психологического, как это было у докладчика, а социально-познавательного толкования принципа художественности.

* * *

На заседании 23 марта выступали тт. В. О. Перцов, А. И. Ревякин, И. М. Монько, Н. Ф. Бельчиков, А. Ш. Гурштейн, Г. С. Федосеев, М. П. Старенков

В. Перцов. Товарищи! Для всех нас, работающих в области марксистского литературоведения, совершенно ясным представляется, какой напряженный и ответственный момент переживаем мы сейчас. Ясно, что мы должны одной из своих задач по-

ставить сейчас выкорчевывание буржуазных теорий, выкорчевывание буржуазных искажений марксизма. Это — одна сторона дела. Но точно так же совершенно ясно, что на данной стадии мы не можем ограничиться повторением того, что было написано Плехановым даже в той части, где то, что сказано Плехановым, представляется неоспоримым, незыблемым с точки зрения революционного марксизма.

Недостаточно повторять Плеханова, недостаточно приводить цитаты из его статей, недостаточно «подражать» Плеханову, — нужно его продолжать. Необходимо провести творческую разработку Плеханова и в части правильных положений, заключенных в его литературоведческих статьях, и, в особенности, в части проверки того, что противоречит плехановским же правильным утверждениям.

Мне кажется, настала пора проделать по отношению к Плеханову ту работу, которую он проделал по отношению к Чернышевскому. Вы помните, как Плеханову удалось расщепить Чернышевского по частям, как ему удалось показать, что в нем есть материалистического и в чем Чернышевский является утопистом и метафизиком. Я думаю, что такая пора сейчас назрела, и, с этой точки зрения, мне кажется, что доклад т. Нусинова является как нельзя более своевременным. Поэтому нужно приветствовать тот почин, который сделал у нас в академии т. Нусинов.

Однако, подходя к реализации его замыслов, к тому, как эта задача им осуществлена, я должен, прежде всего, сказать, что доклад т. Нусинова меня не удовлетворяет, как научное произведение.

Если мы применим к данному случаю известную формулу о ленинском стиле научной работы, то нужно будет сказать, что положительным в докладе явился определенный революционный размах, но ему не хватало того, что т. Сталин называет «американской деловитостью».

Тов. Нусинов настолько широко охватил целый ряд проблем и настолько их поверхностно и слегка коснулся, мало углубил и не подверг конкретному анализу, что вот эта-то положительная сторона его доклада, т. е. размах, стала уже отрицательной.

Я должен оговориться, что я не буду разбирать те моменты его доклада, где этот размах сказался только отрицательно, и сосредоточу критику на главных моментах доклада. Например, т. Нусинов выдвинул, в числе других положений, разделение образов на образы-идеи и образы-типы.

Я считаю, что такое разделение мало нам дает, — это чрезвычайно скользкая классификация, она не проверена на фактическом положении вещей.

Затем, в порядке того же размаха проскользнуло положение о преимуществе реализма над романтикой, о том, что реа-

лизм ценится больше последующими поколениями и что произведения так называемого романтического стиля увядают быстрее. Повторяю, что я не буду останавливаться на анализе этих более чем спорных положений.

Я думаю, что нужно взять два центральных момента, которые были с относительно большей глубиной и большей деловитостью освещены. Это — положение о так называемой ложной идее и положение о критерии художественности.

Намерение т. Нусинова проверить постановку вопроса, которая давалась Плехановым относительно ложной идеи, мне представляется чрезвычайно прогрессивным, и здесь я примыкаю целиком к этому намерению. Я не могу согласиться с возражением т. Лелевича, ибо он слишком схематизировал ту постановку, которая была у т. Нусинова, он как будто звал нас в этом вопросе назад — к Плеханову.

Какой основной материал брал наш докладчик, когда он полемизировал с Плехановым относительно ложной идеи? Он брал мысль, которая заключена в статье Плеханова «Искусство и общественная жизнь». Смысл утверждения Плеханова в этой статье не подлежит никакому сомнению. Плеханов утверждал, что недостаточными с художественной стороны являются те произведения, которые воплощают исторически-ложные идеи, а т. Лелевич доказывал, что только то произведение и в такой мере является художественным, в какой оно об'ективно воспроизводит действительность.

Если подойти к этому положению с критерием практики, то ошибочность его сразу станет очевидной. Лелевич брал примеры гипотетические, кажется, о белогвардейских произведениях, сознательно извращающих нашу действительность, а мы возьмем реальные литературные факты.

Как мы будем подходить на основе критерия — художественность равна об'ективности — к оценке такого тургеневского произведения, как «Отцы и дети»? Мыслимо ли такое положение, когда художник искажает действительность, когда это искажение является для всех очевидным — и все-таки это произведение является художественным? Роман Тургенева «Отцы и дети» является классическим искажением действительности: трактовка главных персонажей была исторически ложной, она тащила общество назад. Это была установка на крепостничество, на развенчание революционного разночинства.

Тургенев знал хорошо барскую усадьбу. Ему нужно было совместить образ этой усадьбы с образом Базарова, для которого, конечно, была характерна иная обстановка действия, иной «фон», если хотите.

Тургенев не остановился перед тем, чтобы нарушить естественное требование художественности, как ее понимает т. Лелевич.

Тургенев вывел представителя определенной общественной группы и направления вне той обстановки, в которой он способен проявить все свое общественное значение, все наиболее характерное для данного общественного момента.

Базаров в романе — прямо рыба, выброшенная на берег. Эта особенность колола глаза и раньше.

Один старый критик выразился по этому поводу несколько претенциозно, но тем более выпукло:

«Тургеневский Базаров — это дикая северная сосна с суровых гор Урала, которую прихотливый художник перенес в усадебный «парадиз» и обвил ее мечтательными лилиями».

Что же, разве можем мы сказать, что вот это «прихотливое» искажение сделано нехудожественно? Можем ли мы сказать, что это произведение только в той мере может быть признано художественным, в какой оно об'ективно воспроизводит действительность? Известно, что образы нигилистов восприняты были разночинцами как клевета. Если мы посмотрим общеизвестную историческую критику тургеневского романа, то должны будем сказать, что Антонович возражал против трактовки Тургенева, как против злостного искажения действительности. Тут произошло чрезвычайно интересное и социологически значительное столкновение между Писаревым и Антоновичем. В разнице эстетических оценок представителей различных групп разночинства воплотилась неодинаковость их общественной позиции. Но мы не можем лишить это произведение того значения, которое оно имело в действительности, являясь плодом определенной классовой эстетики.

Можно взять и другое произведение, на котором т. Нусинов останавливался и которое прежде всего приходит в голову, когда мы опровергаем тезис — художественность равна об'ективности: я имею в виду, конечно, «Войну и мир» Толстого.

Я напомню вам, что писал по поводу этого произведения Амфитеатров — этот хлесткий буржуазный журналист — в книге «Очерки из истории русского патриотизма». Книга эта писалась в эпоху революции 1905 года и вышла примерно в 1912 году к столетию «Отечественной» войны. Она и отражала либеральные моменты в деятельности автора «Семейства Обмановых».

Замечу, кстати, что эта книга как-то ускользнула от внимания современных исследователей «Войны и мира», которые занимались специально вопросом об искажении Толстым в его романе об'ективной исторической действительности [1]. Между тем нужно отдать должное Амфитеатрову, — он сумел это положение развернуть и доказать его на огромном историческом материале

[1] У Плеханова в его статье о Некрасове имеются интереснейшие наблюдения по поводу «Войны и мира».

и с таким блеском, который совершенно затмевает современных исследователей.

Амфитеатров писал: «Он (Толстой) не только закрыл глаза на истинное положение и характер Александрова офицерства, — он, силою волшебной художественной лжи, заставил общество переменить то отрицательное, типическое о нем представление, которое крепко вкоренилось благодаря литературе прадедов и дедов наших. Толстой победил Грибоедова. Николай Ростов искупил Скалозуба. Военное меньшинство — дробь с ничтожным числителем и огромным знаменателем — стало в «Войне и мире» общим правилом, а остаток-гигант, с числителем, едва уступающим знаменателю, Толстой обратил в исключение. Однажды я присутствовал на гипнотическом сеансе О. Фельдмана, внушившего своему пациенту, что в комнате, где производился опыт, — в действительности битком набитой публикою, — нет никого кроме него самого и еще двух лиц. И загипнотизированный ходил по залу, как в пустыне, даже не недоумевал, когда сталкивался с кем-либо из запрещенных ему и потому ставших для него невидимыми людей; смотрел на них, как на пустое место, и видел только тех, кто остался вне внушения. Такое впечатление самовнушенного неведения оставляет в человеке, изучающем эпоху Александра I, и отношение Толстого к офицерским фигурам «Войны и мира». Нет никакого сомнения, что индивидуально они жизненны и верны, а живопись их восхитительно сильна и колоритна. Но это ничуть не смягчает рокового подмена большинства меньшинством, а подмен этот опять-таки затуманивает сцену, на которой он происходит, и пестрит эпоху пробелами столь широкими, что пропадает общая картина класса, и, вопреки даже основной тенденции самого Л. Н. Толстого, массовая деятельность жизни суживается к нескольким индивидуальностям, сводится к мастерским портретам случайно выхваченных единиц».

В этой книге заключен любопытный материал, чрезвычайно точно и ярко показывающий силу художественного обмана. Исторически ложная идея дается Толстым таким образом, об'ективная действительность искажается так, что искажение это, смешанное с об'ективным воспроизведением, оказывает огромное впечатляющее действие и заставляет отнести произведение к разряду высочайших продуктов определенной классовой эстетики.

Есть, конечно, другая сторона в этом вопросе о ложной идее. Мне думается, что в общей исторической постановке является для всех бесспорным, что упадочный класс не может в таком количестве и в таком качестве производить художественные произведения, как класс восходящий. Из этой об'ективной перспективы черпает, в частности, литература восходящего класса уверенность в своей конечной победе.

Несомненно также, что литература восходящего класса идейно значительнее, глубже, способна в гораздо большей степени организовывать и воодушевлять массы, чем литература класса нисходящего, уделом которой является ничтожность, мелкость, убогость общественного содержания.

Но утверждать, что упадочный класс, благодаря тому, что он проповедует ложные идеи, не создаст художественного произведения, — это утверждает положение, которое будет нам мешать в нашей практике, будет нас демобилизовывать.

Если мы подходим к художественному произведению как к орудию классовой борьбы, то мы должны учитывать конкретное столкновение общественных сил, а оно бывает сплошь и рядом такое, что класс, явно обреченный, наглядно идущий к упадку, показывает обострение художественных способностей. Достаточно обратить внимание на русскую белоэмигрантскую литературу. Возьмите, например, Марину Цветаеву, которая до эмиграции была средней производительницей доброкачественных стихов и которая в эмиграции создала «Крысолов» — произведение более художественное, чем то, что писала ранее. В этом произведении Цветаева дает вариан известного произведения Гейне, вариант известной легенды, воспроизводящий на новой основе исторически ложную и реакционную идею Гейне, порочащую коммунистическое общество. И между тем это проповедующее явно ложную идею художественное произведение достигает относительно большой художественной силы.

На основании сказанного я прихожу к выводу, что позиция т. Нусинова в критике положения Плеханова о «ложной идее» является прогрессивной. В этом пункте пересмотр Плеханова является для нас необходимым. В практике литературной это нас мобилизует, заставляет с особым вниманием относиться к творчеству не только восходящей общественной группы, но и нисходящей, к художественному развитию данной общественной формации в целом.

Пересмотр литературоведческого наследия Плеханова станет для нас особенно настоятельным, если мы вспомним конкретно-критические его высказывания.

Прежде всего здесь приходит на память, конечно, оценка Плехановым художественного значения Некрасова. Плеханов оценивает Некрасова не как диалектик, берущий явление в единстве его специфики и его развития, а как метафизик, исходящий из «вечных» эстетических норм. На поверку выходит, что эти «вечные» эстетические нормы не что иное, как нормы дворянской эстетики.

Плеханов приводит следующее место из знаменитого, поистине сделавшего эпоху в развитии революционной разночинной поэзии «Размышления у парадного под'езда»:

А владелец роскошных палат
Еще сном был глубоким об'ят...
Ты, считающий жизнью завидною
Упоение лестью бесстыдною,
Волокитство, обжорство, игру,
Пробудись! Есть еще наслаждение!
Вороти их! В тебе их спасение!
Но счастливые глухи к добру...
Не страшат тебя громы небесные,
А земные ты держишь в руках,
И несут эти люди безвестные
Неисходное горе в сердцах...

И замечает по поводу этих строк одного из величайших памятников разночинной эстетики:

«Это благородно и красноречиво; но, к сожалению, это не более, как красноречивая проза (злые языки говорили: риторика)».

Скажите, чем отличается эта оценка от оценки Некрасова его современницей, «изящной женщиной с поэтическим чутьем»? Факт подобной оценки мы находим в «Воспоминаниях» Авдотьи Панаевой. Боткин и Тургенев, завзятые дворянские эстеты, отрицали, наподобие Плеханова, эстетическое достоинство за теми произведениями Некрасова, которые с наибольшей силой воплощали новое художество революционных разночинцев. Вот что говорил Тургенев, по свидетельству Панаевой, обращаясь к Некрасову:

«— Вчера мы с Боткиным провели вечер у одной изящной женщины с поэтическим чутьем, — сказал Тургенев, — она перечитала в оригинале все стихи Гете, Шиллера и Байрона. Я хотел познакомить ее с твоими стихами и прочел ей «Еду ли ночью по улице темной». Она слушала с большим вниманием, и, когда я кончил,— знаешь ли, что она воскликнула? — «Это не поэзия. Это не поэт».

— Да, да, — подтвердил Боткин.

— Я знаю, что мои стихотворения не могут нравиться светским женщинам, — проговорил Некрасов.

— Нельзя, любезный друг, так свысока относиться к мнению светских женщин...»

Мне кажется, что марксистское литературоведение, как живое, развивающееся учение, должно решительно отбросить эти ошибочные оценки Плеханова, в которых он выражал мнение «светских женщин», и проверить, как эти конкретные эстетические оценки увязаны с его методологическими взглядами.

Перейдем ко второму положению т. Нусинова. У него была попытка дать об'ективный критерий художественности, и я должен сказать, что самое намерение дать такой критерий является прогрессивным, и здесь Нусинов не ревизует Плеханова, а отстаивает те положения, которые есть у Плеханова. И именно тут

Плеханов был революционным марксистом. Нужно постараться то правильное, большевистское, что есть в Плеханове, развивать. Почему нам важно поставить этот вопрос об об'ективном критерии художественности? Именно потому, что эта постановка отрицает суб'ективизм в этом вопросе. Я считаю правильным то, что было сказано Нусиновым, когда он опровергал обывательскую формулу, что «на вкус и цвет товарища нет». Это не такая формула, которой мы могли бы руководствоваться.

Если мы возьмем и применим здесь закон большого числа, то мы увидим, что на вкус и цвет, конечно, есть товарищи, и они группируются по большим общественным линиям и вступают в борьбу друг с другом по законам классовой борьбы.

Что же такое художественность? Можем ли мы утверждать, что одно произведение пролетарского художника более высоко по своим эстетическим достоинствам, чем другое? Конечно, к этому сводится одна из задач нашей конкретной критики. В нашей практике этого рода мы руководствуемся какими-то критериями. Не всякий возьмет на себя смелость сделать такое обобщение, как т. Нусинов, однако нужно иметь размах, чтобы дать самую постановку задачи.

Когда мы говорим о современной пролетарской литературе, то что мы обычно разумеем под словом «художественность»? Под этим словом мы разумеем известный социально-качественный показатель. Поэтому не зря слово «художественность» соединяется у нас со словом «качество», и мы можем доказать, что такой пролетарский писатель, как Фадеев, художественнее, чем, например, пролетарский писатель Чумандрин.

Я подчеркиваю, что художественность является социально-качественным показателем, т. е. что момент качества берется отнюдь не только со стороны «формы» и не «вообще», а как социально-специфичное явление, как продукт определенной классовой идеологии.

В нашей современной литературной практике мы без больших ошибок и разногласий определяем уровень художественности того или иного произведения, хотя теоретически проблема художественности нами почти не разработана. Наше эмпирическое художественное чутье, которое представляет собой не что иное, как теоретически не обобщенную классовую практику, руководит нами и позволяет с достаточной уверенностью выносить свои суждения. Необходимо, конечно, эту эмпирику расшифровать.

Я остановлю ваше внимание на нескольких наблюдениях, которые могут содействовать правильной постановке проблемы художественности.

Можно ли, как это делает т. Нусинов, устанавливать «степени» художественности?

Возьмем творчество Фета и Тютчева. Если мы скажем, что Фет художественнее Тютчева, или наоборот, — это будет странным. Я возьму более разительное сопоставление, чтобы вы меня не упрекнули в том, что этот пример — казуистический.

Можем ли мы сказать, что произведения Лермонтова художественнее произведений Фета? Сомнительно; здесь будет какое-то колебание. Дальше: можем ли мы сказать, что Толстой художественнее Достоевского, или наоборот, или же оба они художественнее Тургенева? Конечно, в категорической форме мы ответа на эти вопросы дать не можем.

В чем же заключается дело? Когда мы говорим, что Толстой художественнее Тургенева, — с такой оценкой часто приходится сталкиваться, — то мы отвечаем не на тот вопрос, который нужно решить.

Многие, ставя Толстого выше Тургенева как художника, вносят в эту оценку целый ряд смежных моментов, например: что Толстой являлся одновременно и философом, и моралистом, и проповедником, и педагогом, и теоретиком искусства и т. п., в то время как Тургенев был только беллетристом. Стало быть, Толстой разностороннее, крупнее, шире, значительнее Тургенева.

Это совершено верно, но это сравнение, которое решается нами в пользу Толстого, не может понизить оценку Тургенева как художника.

Еще в более трудном положении мы очутились бы, если бы стали проводить сравнение степеней художественности между Толстым и Достоевским, который, как известно, был выдающимся редактором, журналистом, моралистом, критиком и т. п.

Вернемся к тому определению художественности, которое вытекает из работ Плеханова и для всех является неоспоримым. Это — соответствие содержания и формы.

В самом деле, художественность, в наиболее общей формулировке, — это классово-целесообразное единство идеологического содержания и конкретной образной формы. Коль скоро это единство достигнуто, то установление «степеней» художественности практически является бессмысленным. Иными словами: мы имеем два положения.

В одном случае, когда в произведении единство между содержанием и формой не достигнуто, — тут степени сравнения совершенно уместны, но коль скоро это единство достигнуто, то дальнейшее сравнение практически приведет нас в тупик суб'ективных оценок.

Можно брать очень большие числа и сравнивать их. Скажем: что больше — 25 миллионов или 40 миллионов? Вы знаете, что 40 миллионов больше. Если мы будем все время увеличивать числа и доведем их до бесконечно большого числа, то сравнение одной бесконечности с другой практически неуловимо, хотя математики знают, что существуют бесконечности различ-

ных порядков. Я этим примером пользуюсь только как аналогией, для того чтобы пояснить мою мысль. Я хочу сказать, что как только мы имеем достижения единства между содержанием и формой, то мы имеем как будто бесконечность.

Смеcта: «А Вербицкую с Толстым можно сравнивать?»)

Ведь в том-то вся сила, что Вербицкую с Толстым нельзя сравнивать.

(С места: «А чем вы это докажете?»)

Один аргумент от практики: непосредственное эмпирическое чутье руководит нами.

Второй аргумент теоретический: в одном случае мы имеем произведение, где единство между содержанием и формой достигнуто в высочайшей степени; в другом случае это единство ни в какой мере не достигнуто. Значит, самая возможность сравнения исключается.

По отношению к произведениям, в которых единство содержания и формы достигнуто, неплодотворно заниматься классификацией гениев в мировом масштабе и говорить, например, что Гете более или менее художественен, чем Толстой. Вспомните Гете:

Горные вершины
Спят во тьме ночной,
Тихие долины
Полны свежей мглой.
Не пылит дорога,
Не дрожат листы.
Подожди немного,
Отдохнешь и ты.

Разве это «менее» художественно, чем «Война и мир»?

(С места: «Это еще более художественное произведение!»)

Вот этот ответ показывает, что в данном случае мы, действительно, имеем дело с «бесконечностями».

Если неплодотворно, на мой взгляд, «классифицировать» гениев с количественной стороны, то определенный смысл имеет анализировать и сопоставлять качественно художественные произведения, в которых единство содержания и формы достигнуто. Это будет анализ по законам диалектики разных классовых эстетик (или эстетики одного класса на разных стадиях его развития), анализ разных художественных методов.

Вот, товарищи, те самые общие соображения, которые я хотел высказать по поводу критерия художественности.

В заключение позвольте мне указать, что, конечно, умозрительная постановка проблемы, которой и я сегодня грешу, является извинительной, поскольку я должен был анализировать умозрительный доклад. Нам нужно в своей научной работе сочетать и размах и деловитость. Практически это значит — нам ну-

жно взять какой-то конкретный класс и попытаться дать отчет — сначала внутри класса, т. е. сравнить материал одного общественного эквивалента по степеням художественности, а потом попытаться выйти за пределы класса и сравнивать уже произведения, которые принадлежат разным общественным классам и разным общественно-экономическим формациям.

Вот, я думаю, на таком конкретном анализе мы будем иметь гораздо больше возможности для убедительного разрешения проблемы художественности.

(Окончание следует)

Ю. Данилин

ЛИТЕРАТУРА ИЮЛЬСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ [1]

I. ПЕСНЯ ИЮЛЬСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ

Французской мелкобуржуазной поэзии 20-х годов свойственны были два наиболее популярных жанра, в которых особенно явно и сильно высказался ее социально-политический протест — с позиций бонапартизма — против режима дворянско-католической реакции: песня Беранже и многих его подражателей, а также сатира, в которой, помимо Бартелеми и Мери, работало немало других поэтов, имена и произведения которых совершенно забыты. В поэзии Июльской революции (под этим термином следует разуметь революционную поэзию 1830—35 гг.), жанр сатиры первоначально — количественно — несколько отступает на второй план, вытесняемый гибридным жанром революционного гимна (в котором сливаются элементы оды, сатиры и песни), возникающего как непосредственный отклик на баррикадные бои, и жанром политической песни, представленной множеством имен и ярко свидетельствующей о громадном влиянии Беранже на мелкобуржуазную и рабоче-ремесленную молодежь 1830 года. Ламартин весьма удачно сказал, что «песни Беранже были патронами, которыми народ стрелял во время боев трех июльских дней» [2]. Но если в 1830—31 гг. сатира несколько уступает место

---

[1] Печатаемый материал представляет собою две главы из подготовленного к печати исследования Ю. И. Данилина «Поэты июльской революции»

[2] Беранже вполне понимал широкое «народное» значение своей поэзии и дал себе в стихотворении «Прощайте, песни» следующую самооценку:

Благослови судьбу. Поэзия твоя
Вела вперед ряды великого народа;
Стихи твои дошли до дна его глубин,
Им вторила в толпе бродившая свобода.
Для грамотных одних витии говорят,
А песнь твоя — невежд, и тех не избегала;
Ты пел всегда для всех — призывный звук трубы
И томный лиры звон, все муза сочетала.

И дальше:

Ты стрелы посылал порою в самый трон;
Чуть падали они — подхватывал их смело
Вблизи, вдали народ, и снова стая их
В намеченную цель со всех сторон летела.
Осмелился своей он молнией сверкнуть,
В три дня лишил народ его с собой союза;
Немало пороху для ружей парижан
Твоя народная сфабриковала муза! (Пер. А. А. Коринфского)

гимну и песне, то, оказывается, лишь затем, чтобы с новой и на этот раз с исключительной силой развернуться в дальнейшем, в эпоху 1832—35 гг., когда широкие массы мелкой буржуазии и пролетариата получили, наконец, возможность разобраться в безрадостных результатах Июльской революции. После 1835 года, точнее, после издания сентябрьских законов, крамольная социально-политическая сатира, громившая июльскую монархию, постепенно затухает под давлением буржуазной реакции. Но социально-политическая песня, продолжавшая с начала 30-х годов количественно возрастать и постепенно становиться жанром рабочей поэзии, оказалась более устойчивой, более способной к сопротивлению, и ее традиции удержались в творчестве многочисленных рабочих поэтов 30-х и 40-х годов.

Остановимся сначала на периоде 1830—31 гг. В поэзии этих лет прежде всего возникает революционный гимн. Ему свойствен мощный свободолюбивый пафос; он расточает проклятия Бурбонам, министрам и политическим деятелям реставрации, представителям европейской реакции, всем врагам свободы, и с восторгом приветствует революцию и приносимые ею лучезарные обещания. Почти все эти патриотические гимны, складывавшиеся в подражание гимнам Великой французской революции («Марсельезе», «Песни выступления» и др.), родились как непосредственный отклик на баррикадные бои. 31 июля студент-юрист Адольф Блан и его друг Адольф Вожель сложили песнь «Три цвета», счастливое название которой, говорившее о реставрации трехцветного знамени Великой революции и империи, способствовало успеху этого «гармоничного и гордого гимна», который был через несколько дней спет артистом Шоле в «Опера́ комик». «Вернись, вернись же, святая свобода, отсутствовавшая целых тридцать лет! — восклицают поэты. — Их трон низвергнут. Они слишком желали поработить Францию, и скипетр разбился в их руке! Ты вновь увидишь то благородное знамя, которое твои сыны-герои носили в сотне стран. Они стряхнули наконец пыль, заставлявшую тускнуть его блистающие цвета!» Восславляя «гордую и свободную» Францию, которая с презрением швырнула в грязь белое знамя Бурбонов, посылая прощение солдатам, которые не по своей охоте должны были защищать «бесчестный род, выклянчивший свой скипетр у чужеземцев», теплым словом поминая борцов, павших за свободу, авторы заключают: «Ах, если бы мы могли навсегда стереть своей кровью со страниц истории ту ужасную эпоху, когда нас, уставших от славы, дважды продали иностранцам! Но если вы осмелились бы, гордые повелители, направить на нас теперь ваши бешеные орды, — все ваши столицы скоро бы увидели на своих колокольнях наши блистающие цвета!»

Одновременно Казимир Делавинь создал свою «Парижанку», сложив куплеты на мотив одной немецкой песни, который пока-

зался знатокам слишком банальным и лишенным «той гордости и энергии, которые присущи настоящей патриотической песне». Как бы то ни было, «Парижанка», спетая Адольфом Нурри 2 августа 1830 г. в «Порт-Сен-Мартене», облачена в бодрый, мощный и величественный стих, как и подобает песне, имеющей подзаголовок «Национальный марш». В этом гимне речь идет о той радости, которая охватила поэта, увидевшего, что французский народ, «народ храбрецов», наконец стал свободен, свобода раскрыла ему свои об'ятия и Париж снова вспомнил свой старый крик славы:

En avant, marchons
Contre leur canons!
A travers le fer, le feu des bataillons
Courons
A la victoire![1]

Среди других авторов гимна можно отметить Виктора Гюго с его стихотворением «К молодой Франции», Бартелеми и Мери с «Трехцветным знаменем», Петрюса Бореля с его «Ночью с 28-го на 29-е», Жерара де-Нерваля с одой «Народ», старика Беранже с песнью «Июльские могилы», где он воспевает борцов революции, павших во имя свободы. Ознакомиться с праздничной и грозной поступью революционного гимна можно хотя бы на указанном стихотворении Гюго: «Все восстало — мужчина, ребенок, женщина; всякий, у кого были руки, всякий, кто обладал душою, — все пришли, все прибежали. И с шумом бросался город день и ночь на тяжелые батальоны. Напрасно ядра, гранаты, пули и картечь разрывали внутренности старого города — камни мостовой и стены, падавшие под тысячью усилий, бросали кучи трупов к дверям домов, пушки издали пробивали ряды толпы, но она смыкалась, как море волн, и задыхающийся набат плясал на башнях, призывая к бунту предместья своим ужасным предсмертным стоном».

Если все эти гимны были сложены мелкобуржуазными писателями, то какой отклик на революцию имеется в творчестве рабочих поэтов? При неизученности поэзии Июльской революции наши поиски (в московских и ленинградских книгохранилищах) оказались безуспешными. Гимнов в честь революции, сложенных рабочими поэтами, мы не нашли; вероятно, все-таки в них не было недостатка. Но из песен, родившихся в дни революции под пером поэтов-рабочих, можно указать «Патриотическую песнь матери» Луи Фесто, одну из лучших песен, сложенных вокруг «трех славных дней». Об этом поэте, за полным отсутствием биографических данных, известно только, что он был часовщик, что после Июльской революции он находился в лагере сен-симонистов, слагая песни под их влиянием, а впоследствии

[1] Вперед! Идем на их пушки! Сквозь железо и огонь батальонов бежим навстречу победе!

воспел революцию 1848 года. Песню Луи Фесто нельзя рассматривать как гимн: здесь нет еще восторга победившей революции, тема песни — только призыв к революции. Но этот призыв дан с большой эмоциональной силой и патетически вложен в уста матери, которая, рыдая, посылает сына на баррикады, по стопам покойного революционера-отца, — мстить тирании, защищать права малютки-брата и спасать вторую мать, родину. «Барабан бьет!.. Набат гремит и рвет воздух... Из бронзы пушек с огнем исторгается гром... Родина тысячью возгласов проклинает и преследует тиранию. О возлюбленный мой сын! Иди заместить отца! Беги, беги на помощь своей второй матери!» И в последней строфе образ матери перерастает уже в образ родины: «Беги, мой сын, и оставь меня с моими слезами... прощай!.. Мое материнское сердце с тревогой будет молить господа. Думай обо мне... думай о родине, сражаясь с тиранией!» Небесполезно отметить, что если Луи Фесто уже был в эту пору сен-симонистом, — а последние, как известно, исповедывали ненависть к революциям, в том числе и к Июльской, — то сила революционного энтузиазма заставила молодого поэта-ремесленника перешагнуть за рамки своей доктрины, которую Венсар называл «мирным социализмом».

Помимо гимнов Июльская революция была прославлена в ряде поэм. Здесь можно указать поэму Бартелеми и Мери «Восстание» и поэму рабочего поэта Жюля Мерсье «Пробуждение Франции, или Три дня славы» [1]. Остановимся на последней. Поэма подразделена на три части, соответственно трем дням революции: 27, 28 и 29 июля. Первая часть начинается с указания на то, что угнетенная тиранией родина подняла, наконец, голос, и дети ее сбежались ее защищать. Но кто они были? Это не «титулованные старики, не сателлиты, орудие тиранов», но «настоящие граждане, ремесленники, братья». «Устав нести ярмо, изобилующее несчастьями, они, с ружьем в руке и сверкающими глазами, бросили своих детей и жен. Куда бежали они? Мстить за свои обиды и права, поразить одним ударом сотню преступлений!» Эти труженики, говорит поэт, заколебались сначала: ведь нужно было пролить кровь. Но когда появились солдаты, — «солдаты-братья, но недостойные быть ими, за которых краснеют те, кто дали им жизнь», — и стали стрелять в народ, «и роковой свинец обагрил белые волосы матери, павшей убитою на тело своего сына, испускающего дух», — тогда возмущенный народ ринулся в битву. «И пока в Париже летала и падала смерть, свобода возрождалась в недрах своей гробницы». Так заканчивается первая часть поэмы, день 27 июля. Наступает 28-е. «Заря с крепом на челе вновь предстает нашим глазам; народ, вздыхая, растекается

[1] Le Réveil de la France ou Trois Jours de gloire, poème par M. Jules Mercier, Paris, rue Saint-Benoit № 8, 1830.

повсюду; один, рыдая, рассказывает о потере брата, другой похоронил свою жену и отца». Но понесенные потери не ослабляют мужества народа, а когда на соборе взвивается «знамя старой родины», трехцветное знамя, солдаты начинают мало-помалу переходить на сторону восставших. Тем не менее уличный бой продолжается, и в нем принимают участие женщины и дети. «Каждый вооружается чем попало: камнями, палкой и бежит с этим оружием навстречу пушкам». Париж превратился в страшное поле битвы, и любой памятник его испещрен рубцами пуль. Но в грохоте и крови боя восставшие поняли, что «они уже не рабы». И враг вскоре дрогнул. Начинается третья часть поэмы, наступает 29 июля, «навеки славный день, когда ребенок и рабочий в час опасности выказали себя великими воинами». Теперь уже войска Бурбонов побеждены, теперь идет последнее нападение на Лувр, и в ряды народа вливается молодежь Политехнической школы. Женщины, «без сомнения, сошедшие с райских высот», героически ухаживают за ранеными. Грохот битвы стихает. Утрите слезы! Свобода победила. Но, — восторженно восклицает поэт-рабочий, — «вы еще не знаете нашего счастья!» Что же это за счастье? Оказывается, королем избран принц Орлеанский. «Из любви к нашей свободе д'Орлеан стал королем. Под его отеческой рукой расцветет и она, и с нею вместе Франция. О народ героев! Освободившись от тиранов, созерцай короля, который будет мстить им за тебя! Гордясь честью быть французом, он не заставит свой народ вздыхать, не даст за счет его жиреть прелатам. Правитель и солдат, он шествует во главе вас, об руку с бессмертным и человеколюбивым Лафайетом. Наши бедствия теперь кончились! Солнце, сияй отныне над королем добродетелей!» И последние восемь стихов поэмы образуют акростих с именем «д'Орлеан».

Уже рассмотрение этой довольно пространной поэмы позволяет сделать вывод, который окажется общим для всей поэзии рабочего класса начала 30-х годов. Если рабочий класс выступал в Июльской революции, по замечанию Н. Лукина, «как придаток мелкой буржуазии», то точно так же и поэзия революционных групп рабочего класса в 30-х годах является почти всегда только придатком революционного крыла мелкобуржуазной литературы. Рабочая поэзия еще не выделилась из поэзии мелкобуржуазной. Вот почему, если Бартелеми воспевал Июльскую революцию только как политическую революцию, освободившую Францию от власти Бурбонов и феодально-католической реакции, то и рабочий-поэт Жюль Мерсье не привносит к такому пониманию никаких дополнительных социальных мотивов. В поэзии Июльской революции преобладающую роль вообще играли политические мотивы, а не социальные. Хотя мелкая буржуазия и пролетариат победоносно провели Июльскую революцию, — ни мелкая буржуазия, ни тем более пролетариат (класс, по сравне-

нию с нею, еще более в ту пору культурно отсталый и неразвитой в социально-политическом отношении, еще лишенный классового самосознания) не имели какого бы то ни было ясного социального идеала, во имя которого они сражались бы и установления которого стали бы требовать. Их идеал был только негативный — свержение Бурбонов и феодально-католической реакции. Вот почему после июльской победы, среди всеобщей растерянности, власть с такой легкостью оказалась захваченной финансово-индустриальной буржуазией, которая возвела на престол Луи-Филиппа, представителя орлеанской ветви Бурбонов. Политическая незрелость мелкой буржуазии и пролетариата сказалась и в отношении к этому королю, которого вчерашние баррикадные бойцы, за исключением небольшой группы республиканцев, осыпали благословениями, в честь которого Жюль Мерсье закончил акростихом свою поэму [1]. Нужны были два лионских восстания и вся бурная эпоха 30 гг., чтобы классовое самосознание пролетариата пробудилось, чтобы он, попрежнему идя за своими союзниками из мелкой буржуазии, научился видеть в них не «братьев», а только попутчиков, чтобы его поэзия начала с борьбой выделяться из мелкобуржуазной поэзии.

Перейдем теперь к рассмотрению массового творчества песенников Июльской революции, принадлежащих главным образом к беднейшим слоям мелкой буржуазии или к рабоче-ремесленной среде. Все эти авторы, имена которых будут далее упомянуты, совершенно никому неизвестны в настоящее время, забыты полностью. В малой степени это обстоятельство об'ясняется тем, что данные авторы в большинстве не были литераторами по профессии, а включились в литературный поток лишь потому, что революция их разбудила и дала им в эти первые годы право голоса, отнятое в дальнейшем. Но основная причина их забвения и неизвестности об'ясняется тем, что последующая буржуазная реакция постаралась задушить и замолчать их бунтующее творчество.

---

[1] Восшествие Луи-Филиппа на престол произошло до такой степени неожиданно, что даже поэты-бонапартисты растерялись и... принялись его приветствовать; факт этот свидетельствует и о внутренней обеспочвенности бонапартизма, несмотря на всю предыдущую популярность этой идеологии. В поэме «Восстание», Бартелеми и Мери покорно склоняются перед избранием Луи Филиппа, в чем, казалось им, проявилась воля народа. «Восстание» заканчивается следующими словами, обращенными к Луи Филиппу: «Д'Орлеан!.. Парижские победители сотнею тысяч голосов подняли тебя на щит, подобно первым франкам, навсегда освятив их древнее правило о том, что король, избранный народом, есть единственный законный (légitime) король». (L'insurrection, par Barthélemy et Méry, Paris, Denain, 1830). Впрочем, уже в конце 1830 года Бартелеми и Мери начинают разбираться в обстановке и выпускают новую сатиру против министра Дюпена, одного из создателей июльской монархии «Дюпенада, или одюпененная революция» (игра слов: «révolution dupée» значит «одураченная революция»).

Эпоха 1830—31 годов характеризуется первоначальным ликованием песенников и затем постепенным их охлаждением и разочарованием. Июльская революция ликвидировала ненавистную реакционную монархию Бурбонов, и в этом была причина радости французских песенников, их оптимистических предчувствий и надежд на приход золотого века. Но, поскольку власть после Июльской революции оказалась захваченной крупной буржуазией, пролетариат и мелкая буржуазия постепенно увидели себя обманутыми и свое положение нисколько не улучшившимся: отсюда их охлаждение и разочарование. Венсар пишет: «При восшествии на престол Луи-Филиппа, человек из народа, пролетарий, следовал мнениям буржуазии, с ним не советовались, и он приветствовал этот новый режим, как поступил бы по отношению ко всякому другому. Но он присоединял к своим приветствиям пылкие надежды на улучшение своего существования, потому что он всегда думал, что перемена правительства должна вести к улучшению его положения, что новые вожди государства гарантируют производителям более справедливое вознаграждение за плоды их труда. Эти надежды неизменно оказывались обманутыми, и его возмущение постоянно проявлялось в шумных стачках, мятежах, угрожающих и разнузданных сходках. Таково было печальное зрелище, которое представлял собою Париж в первые годы этого царствования [1].

Таким образом, если в первое время песня ликующе воспевает революцию, осмеивает сверженных Бурбонов, приветствует Луи-Филиппа, то затем, когда этот блаженный чад проходит, она постепенно возвращается на старые сатирические позиции и начинает проникаться весьма резкими оппозиционными настроениями по отношению к июльской монархии и ее деятелям. Беранже, который воспел павших борцов революции, но не захватчиков власти, не магнатов капитала, — он относился холодно к ним еще в 20 гг. [2], — вскоре заявил, что для старой, нападавшей и обличавшей насмешливой политической песни найдется немалое применение и в современности.

Я полагал, что возведут,
По славному примеру,
Все в идеал свободный труд
И мысль расширит сферу, —

---

[1] Vinçard-ainé, Mèmoires èpisodiques d'un vieux chansonnier saint-simonien, Paris, éd. E. Dentu, 1878, p. 27—28.

[2] В «Моей автобиографии» Беранже писал: «Многие из либералов благодарили меня за помощь, которую я старался им оказывать (в борьбе с реставрацией. — Ю. Д.); я отвечал:

— Не благодарите меня за песни, которые я сложил против наших врагов. Благодарите меня за те, которые я не написал против вас.

Бог ведает, сколько хороших песен против них я мог сложить. За них, я думаю, правительство охотно простило бы мне все остальные» (Полное собрание песен Беранже. СПБ, 1904, т. I, стр. 104).

писал Беранже в стихотворении «Реставрация песни» (1831).

Но каждый новый наш закон
Был рабства новым правом,
Взойди же, песня, вновь на трон [1]

«Да, реставрация опять для песни наступила!» — восклицает Беранже в 1831 году. И в этом году старая оппозиционная политическая песня начинает возрождаться во всем своем прежнем блеске с тем, чтобы в последующие годы только еще больше возрастать в своем влиянии и сделаться наконец популярнейшим массовым жанром революционной поэзии. Но, поскольку в 1832—35 гг. состояние июльской монархии становится положительно кризисным, в связи с сильнейшим обострением общественных противоречий, — на фоне растущей и ширящейся политической песни грозным колоссом вздымается внезапно жанр политической сатиры, разящее нападение которой на июльскую монархию оказывается внушительней и действенней уколов насмешливой песни.

Среди песенников Июльской революции необходимо различать стариков и молодежь. Беранже в 30 гг., хотя и сознает, что для песни находится слишком много тем, пишет мало и обращается от прежнего политического нападения к песне, затрагивающей социальные проблемы, прокладывая этой песней дорогу рабочим поэтам. Из стариков можно отметить еще Эмиля Ван-дер-Бюрха, книга стихотворений которого с неоправдывающим ожидания заглавием «Les plébéiennes» [2] вышла в январе 1833 года, а также поэта Мари-старшего [3] и других, песни которых связаны по преимуществу с эпохой реставрации, т. е. представляют собою только нападение на Бурбонов и дворянско-католическую реакцию. В скобках можно отметить, говоря о стариках, что в 1831 году вышла книга «Политические басни» Вальмалет-Дезабри [4], содержащая умеренно-вежливую критику эпохи реставрации и в частности министра Виллеля, от которого в некоей мере пострадал автор, по его признанию; жанр басни, один из умирающих жанров классической лирики, являясь совершенным анахронизмом для мелкобуржуазной литературы 30-х гг., встречается, однако, в 30-х годах у ряда рабочих поэтов, вроде Лашамбоди и Мишеля Роли.

Молодые песенники, т. е. в тесном смысле поэты Июльской революции, принадлежали преимущественно к низам мелкой буржуазии и к пролетарско-ремесленной среде. Среди этих авторов

[1] Перевод А. А. Коринфского.

[2] Emile Vander Burch, Les plébéiennes. Chansons populaires et autres, Paris, janvier, 1833.

[3] Les coups de brosse. Chansons politiques sur le précédent et sur le nouveau système, contes et autres pièces légères, Paris, 1832 (имя автора Marie-aîné не указано).

[4] M. Valmalete-Desabrits, Fables politiques, Paris, 1831.

можно назвать широко известные в свое время и совершенно забытые ныне имена Эмиля Дебро [1], Альтароша, Шарля Лепажа, Шарля Лемесля, Ноэля Парфэ, Лесержана, Ж. Каэня, Фрэсса и многих других. В самом начале 30-х гг. песенники, как указано выше, еще только приветствуют революцию и полны радостных надежд; в этом отношении наши недостаточные материалы не позволяют уловить разницу между стихотворениями мелкобуржуазных авторов и лирикой рабочих-поэтов.

Остановимся на книге «Французские вечера», вышедшей 9 августа 1830 г. и принадлежащей перу Огюста Перена из Компьеня, «основателя и президента Лирического общества этих вечеров в Париже», как он себя величает на титульном листе. Это яркий образчик мелкобуржуазной песни. Книга, весьма тощая, издана «в пользу храбрецов, которые защищали столицу в течение 26, 27, 28 и 29 июля 1830 г.» [2] и представляет собою сборник эстрадных, видимо, песен «на голос» (air) известных романсов. Песни Перена являются частью героическими, патриотическо-революционными, частью сатирическими, частью же примыкают к «легкому», гривуазно-шутливому жанру. Последний «жанр» является традицией «Погребка», которая в начале 30-х годов отошла на второй план, уступив первое место политической песне; у Перена этот «жанр» остался, поскольку сам песенник принадлежит еще к старому поколению. Перен скромно сознает свою немалую зависимость от Беранже и посвящает ему послание, титулуя его здесь «князем песни», «образцом гения» и прочими высоко-лестными именами. Тому же Беранже посвящено стихотворение «Диалог между ультра-роялистом, иезуитом и либералом», где речь идет о том, как Беранже был посажен в тюрьму, и где автор имеет возможность сатирически изобразить ультра-роялистов и иезуита, а также высмеять беспомощного либерала. К этому антидворянскому, антибурбонскому и антиклерикальному стихотворению присоединяется ряд других, посвященных прославлению революции и ее деятелей. В песне «Обращение к родине» поэт патетически убеждает Францию, что после грозы наступили светлые дни, дни радости и любви, и родина может вздохнуть свободно, ибо наступает золотой век, а старые солдаты могут утешиться и отдохнуть, потому что тирания наконец побеждена. К тем же солдатам, защитникам революционной родины, обращены и другие песни сборника. Так, в песне «Национальная гвардия» поэт восхищается храбростью гвардейцев, которые во

---

[1] Об Эмиле Дебро см. наш очерк, напечатанный в № 6 «На литературном посту» за 1931 год.

[2] Les soirées françaises, chansons nationales et poèsies légères par Auguste Pérint de Compiègne, Fondateur et Président de la Société lyrique de ces Soirées à Paris (Au profit des braves qui ont défendu la capitale lors de 26, 27, 28 et 29 juillet 1830); Première livraison, à Paris, chez les libraires du Palais-Royal, 9 août 1830.

мраке спящего Парижа зорко смотрят, не рождается ли где зло, не поднимает ли где-нибудь голову старая гидра. Поэт выражает уверенность, что когда, после разгрома империи, Францию наводнил неприятель, национальная гвардия одна сумела бы «поставить его на колени», если бы не было тех «злых людей», которые продали Францию «в ужасную кабалу» двадцати другим завистливым народам. В другой песне «Веселый отряд, или жизнь одного старого французского солдата» обнаруживаются традиции старой демократической бонапартистской поэзии 20-х гг. Здесь автор обращается к воспеванию солдата, весельчака и ловкача, любителя поесть, выпить, приволокнуться — и вместе с тем храбреца, который был произведен в капитаны самым императором, вернулся в Париж «после двадцати пяти лет славы», увидел унижение Франции, побыл сначала в рядах гонимых бонапартистов, а потом сказал себе (припев):

En avant,
La troupe joyeuse,
Oui, toujours glorieuse,
En avant! —

и началась Июльская революция, где он дрался за свободу и за хартию.

В 1830 г. вышла также брошюра «Национальные песни», принадлежащие перу некоего Эммануэля Л. П. [1]. В этом сборнике тоже собраны песни патриотическо-революционного, сатирического и «легкого» содержания. Имеются также диалоги (эти сатирические диалоги являются ублюдочной формой старой сатиры реставрации), эпиграммы и басни. Автор занят преимущественным истреблением деятелей эпохи Реставрации. Он обрушивается на Карла X, на Мадам (Мадам [2] хотела взять ванну; «может быть, мегера эта хотела ванну из французской крови?» — рычит автор), на дворянство и знать, на духовенство. Запрещение печати при Карле X осмеивается в диалоге между посетителем ресторана и гарсоном; на все требования посетителя принести ему ту или иную оппозиционную газету гарсон предлагает ему одну лишь правительственную «Газетт». Конечно, автор воспевает и революцию. Но, поскольку это писатель мелкобуржуазный, для него, как для очень многих мелкобуржуазных авторов его эпохи, Июльская революция приятно сочетается с некоторыми надеждами эротического свойства (это понятно, если вспомнить реакционные предписания Бональда, одного из идеологов минувшей реакции, по поводу семьи); то же видим мы и у Барбье, который в «Добыче» дает эротическую мотивировку образу богини Свободы. Эротизм Беранже равным образом в значительной мере являлся протестом против этой реакции. Не нужно удивляться,

[1] Chants nationaux, par Emmanuel L. P. (Paris), Palais-Royal, 1830.
[2] Мадам — титул старшей дочери короля или жены брата короля.

несмотря на весь комизм положения, когда в песне «Ronde d'une fille de joie» некая толстуха Жавотт, проститутка, обращается к французским солдатам, «храбрым защитникам отечества», с гостеприимным заявлением, что всегда готова gratis к их услугам, и да здравствует свобода!

Brav's defenseurs de la patrie,
La gross' Javotte vous r'mercie;
Aussi le matin comm' le soir
Gratis vous pouvez v'nir me voir.
Vive, vive la liberté!
Mangin nous l'avait ravi;
Frisons la vie
A volonté
Et promenons notre beauté!

В том же 1830 году вышла брошюра «Собрание песен патриотических и других из дневника одного рабочего» [1]. Здесь собраны песни нескольких авторов. Некто Ж. А. Гильем является здесь автором «Адской песни иезуитов», где подвергаются обличению различные темные махинации этих служителей церкви. Некий Алекс. П. поместил здесь стихотворение под заглавием «Смерть тиранам, да здравствует свобода!» Несмотря на революционный пафос этих двух стихотворений, третье стихотворение, принадлежащее автору, скрывшемуся за инициалами Ж. Л., «Парижским рабочим», уже лишено этого революционного пыла и, напротив, имеет следующий рефрен: «Внимание к порядку, к законам, к чиновникам! День правосудия наступает». Стихотворение это достаточно ярко свидетельствует о тех «смирных» настроениях, которые наличествовали у значительной части французского пролетариата в 30-х гг. В этой же брошюре находится пошловатое стихотворение о любовных похождениях сентиментального вольтижера.

Рассмотренные сборники песен 1830 года позволяют видеть, что авторы их, воспевая революцию и обрушиваясь с насмешкой на былых деятелей реставрации, в то же время совершенно еще не дают никакой оценки явлениям современной действительности. Пролетариат и мелкая буржуазия еще спят, околдованные сладким сном революции. Единственный их отклик на действительность сосредоточен только в обращениях поэтов к Луи-Филиппу. Так, Огюст Перен убеждает Луи-Филиппа, что титул короля дан ему народом и забывать этого не следует: «Ты, обязанный нам своим лестным титулом, — кто был бы ты без нас?.. Мы знаем, видя тебя на престоле, что после смерти, лишившись короны, ты снова будешь равен нам». Но, обращаясь с таким призывом к Луи-Филиппу, поэт полон оптимистических ожиданий: в конце концов, все беды и несчастья закончились, и можно только воспе-

[1] Recueil des chansons patriotiques et autres, extraites du journal d'un ouvrier. Paris, 1830.

вать Францию, которая стала царицей мира. Поэт Алекс. П., упомянутый выше автор песни «Смерть тиранам, да здравствует свобода!», обращается к Луи-Филиппу с призывом быть хорошим королем и верить, что «свободный народ является поддержкой короля». Мари-старший говорит то же самое: «Наконец час настал, и изгнан Карл X и наши убийцы; теперь их заместил Филипп, и я верю, что он полон лучших намерений». Чувствуется, что некоторым из этих заявлений свойственен оттенок растерянности, лакируемой оптимистическими возгласами: водворение Луи-Филиппа на трон произошло достаточно неожиданно. В стихотворных стансах некоего Шарля Пешон «Они хотели» [1], где обильно идет речь о преступлениях старого режима и где прославляются деятели Июльской революции, поэт выражает те же благожелательные чувства к Луи-Филиппу, «этому королю, такому популярному», который, как наивно верит поэт, «сам сражался за нашу свободу»; поэт заключает: «Филипп — наш король, мы все его желали». Оптимизм всех этих заявлений в значительной мере определяется ликованием победившей революции, и Шарлю Пешону тем легче принять Луи-Филиппа, что поэт убежден в быстрейшем наступлении эры блаженства. Как радостно ему думать, что теперь «богач откроет для бедняка свои несгораемые шкафы и будет гордиться тем, что даст ему часть своих сокровищ!»

В одной из своих речей 1832 года революционер Бланки заявил, обращаясь к правительству: «Вы забрали июльские ружья, да, но пули уже вылетели из них! Каждая из пуль, выпущенных парижскими рабочими, облетает теперь мир; они бьют непрестанно и будут бить до тех пор, пока останется в живых хотя бы один враг свободы!» Эти пули, вылетевшие из июльских ружей, в обилии летали еще и во Франции, порождая литературу революционных песен и сатиры, а также действительно облетали мир. Июльская революция имела свои отзвуки в Бельгии (август 1830 г.), Польше (началось 20 ноября 1830 г.; 25 января 1831 г. Польша провозгласила свою независимость), Италии (30 ноября 1830 г., затем февраль 1831 г.) и более слабые в Швейцарии и Германии.

Все эти обстоятельства давали обильную пищу творчеству французских революционных поэтов. Одни из них воспевали эти освободительные движения, вдохновляясь их матежным пылом и удовлетворенным сознанием того, что это были отголоски Июльской революции, как поступал, например, Казимир Делавинь в своих стихотворениях «Dies irae de Kosciuszko» («День гнева Костюшко») и La Varsovinne» («Варшавянка»), посвященных изображению польского восстания 1830 г. и его деятелей, то другие поэты, оплакивая неуспех этих революционных вспышек,

---

[1] Charles Peschong, Ils ont voulu. Не датировано. Место издания не указано.

подавляемых европейской реакцией [1], ожесточенно нападали на правительство июльской монархии. Июльская революция воскресила в сознании «Молодой Франции» былые революционно-освободительные тенденции, которые были свойственны внешней политике Великой французской революции; мелкобуржуазная и частью пролетарская молодежь 1830 года, возглавляемая республиканской партией «Молодая Франция», ждала, что правительство июльской монархии двинет свои войска на помощь Бельгии, Польше, Италии. Но правительство Луи-Филиппа, первоначально еще платонически разделявшее эту мысль или сочувствовавшее ей (кабинет Лафитта), постепенно свернуло на консервативные позиции. И неудивительно, что поэты, воспевавшие мученическую революционно-освободительную борьбу Италии или Польши, неизменно заканчивали свою песнь нападением на буржуазно-трусливую июльскую монархию.

Вместе с тем положение мелкой буржуазии, а тем более пролетариата ничуть не улучшилось после Июльской революции [2].

---

[1] В поэме «Варшава» Огюст Барбье рисовал себе следующий облик Николая I, жестоко подавившего польское восстание:

...Был славный город... С диким гунном
Промчался я в его стенах
И раздробил огнем чугунным
Твердыни гордые во прах!
Я вскачь коней разгоряченных
Пустил по камням звонким плит —
И трупы женщин обнаженных
Хрустели под шипом копыт!
На прах, где кровь струей бежала,
Я зверски юных дев простер
И с волосатой груди сало
О перси нежные отер!
Я в город ввел пожар... И с ревом
Носился страшный исполин
И языком лизал багровым
Потоки крови меж руин!..
Ура! Я смял мятеж ногами,
Я раздавил его чело!

(пер. В. Буренина).

[2] Совершенно бесправный в социально-политическом отношении, французский пролетариат эпохи 30—40-х гг. находился в ужасных экономических условиях. Рабочий день детей продолжался от 12 до 14 часов. Рабочий день взрослых, например, ткачей бумажных материй Руанской области, продолжался 16—17 часов в сутки. Специальная рабочая анкета, предпринятая в 1837 году, обнаружила следующую картину условий жизни рабочих Лилля. «Это население париев кажется обреченным на крайнюю нищету, даже на состояние дикости. Дома образуют ряд островков, разделенных темными и узкими переулками, упирающимися в маленькие дворики, которые служат в одно и то же время и стоками, и свалочным местом для всякого рода нечистот и где во все времена года царствует постоянная сырость. Окна жилищ — двери погребов (лилльское население живет под землей) — открываются на эти смрадные проходы, в глубине которых находится решотка, го-

Наивные мечты Шарля Пешон и других поэтов, веривших, подобно ему, в наступление золотого века, разлетелись как дым. Поэтому появился взгляд, что Июльская революция далеко еще не завершилась. Песенники, отдавшие столько пыла прославлению «трех славных дней», постепенно начинают превращаться в республиканцев и поднимать свое оружие против июльской монархии. В этом отношении заслуживает большого внимания сборник сатирических песен Шарля Лемесля «Маленькая Фронда 1831 года»[1]. «Я юморист по характеру и республиканец по образу мысли: отсюда эта брошюра, — заявляет автор. — Никакая другая эпоха, кроме эпохи Фронды, не была так благоприятна для песен на злобу дня: отсюда заглавие моей книги».

Сборник песен Шарля Лемесля позволяет воочию видеть тот сдвиг, который за один год произошел в тематике песни. Воспевание революции почти отсутствует. Прежнее нападение на эпоху Реставрации ограничено всего одной песней «Легитимным королям», со следующим язвительным рефреном: «Удостойте нас презрением и покиньте нас; уходите, легитимные короли: мы недостойны вас». Все содержание сборника посвящено разностороннему нападению на июльскую монархию. Подвергаются обстрелу министры июльской монархии, как, например, Казимир Перье, которому Лемесль от лица пэров приносит горячую благодарность за введенное им пожизненное пэрство. В стихотворении «Застольный астролог» Лемесль уже восходит к более общей теме:

Dans les trois jours nous chantions:
«La tyrannie
Est fini!».
Pauvres sots que nous etions!
Sans notre hôte nous comptions.

(«Во время трех дней мы распевали: тирания кончилась! Какими мы были несчастными глупцами! Мы считали без нашего хозяина»). В стихотворении «Июльские бойцы», где снова возвращаются было мотивы революции, поэт не воспевает ее блеск, ее

ризонтально лежащая над помойными ямами, служащими отхожими местами днем и ночью. Жилища общины расположены вокруг этих очагов заразы. В этих двориках толпится вокруг посетителей странное население детей — чахлых, горбатых, безобразных, с бледными, землистого цвета лицами. Большая часть этих несчастных почти голы, более счастливые покрыты лохмотьями... Чаще всего они спят на голой земле, на остатках соломы от сурепицы, на высохшей картофельной шелухе, на песке, на собранных с трудом обломках... «Я не богата, — говорила нам одна старуха, — но я, слава богу, имею свою вязанку соломы»... Ничего не могло спасти Северный департамент от пауперизма, который подкапывает все страны, где труд организован в больших мастерских, — ни богатство его почвы и совершенство его культуры, ни разнообразие его промыслов, ни те удивительные успехи, которых он достигает во всех отношениях» Фридлянд, История Зап. Европы, т. I, 1930, стр. 248).

[1] Charles Lemesle, Petite Fronde de 1831. Chansons, 3-me édition, Paris, septembre, 1831.

победу, но ставит в центре своего внимания тех, кто пал ради революции и пал, оказывается, совсем напрасно: «Вы умирали, чтобы спасти родину, мы же теперь живем, чтобы оплакивать ее судьбу!» — восклицает поэт.

В книге есть стихотворение, замечательное по своей остроте и выразительности, «Июльские кресты». Автор утешает своих собратьев по июльскому оружию, тех патриотов, которые дрались и не получили крестов. «Не будем плакать по поводу того, что нас забыли, — заявляет он. — Ведь Францией правят глупые и подлые министры, а потому всякий добрый француз все равно носит свой крест». Этот рефрен о крестах удачно применяется и в дальнейших куплетах. Бельгия, указывает поэт, последовала июльскому примеру, а мы, по милости наших министров, остаемся холодными свидетелями ее борьбы: вот Бельгия несет свой крест. Точно так же, по милости тех же министров, и Польша, «гигант в снежном плаще», несет свой крест. Благодаря власти консерваторов во Францию уже прокрадываются иезуиты: «Игнатий Лойола, неси же свои кресты!»

В песне «Народ» поэт обращается к juste-milieu, заявляя о том, что народ страдает и надо же положить этому конец: «Он хочет есть, он хочет есть! Его бедные внутренности устали от голода, он хочет есть, он хочет есть! Можете ли вы облегчить его долю? У вас ленты милости, титулы, деньги, места. Он же хочет есть, он хочет есть, он хочет есть, он хочет есть!» После этого стихотворения неудивительно, что поэт, обращаясь в следующей песне уже к солдатам революционной Франции, убеждает их: «оставайтесь всегда вооруженными», ибо все полно предчувствия грядущих социальных бед.

Такая былая бонапартистская песня Беранже и Дебро, пройдя сквозь ликование «трех славных дней», разочарованно превратилась в республиканскую песню, которую мы и видим отныне у прочих песенников Июльской революции, многочисленных анонимов и других авторов, песни которых собраны в двухтомном сборнике «Les Républicaines», вошедших в 1834 году с подзаголовком «Народные песни революций 1789, 1792 и 1930 гг.» [1]. В предисловии издатель Паньер заявлял: «Если бы мы хотели доказывать то политическое влияние, которое песня давно уже завоевала во Франции, достаточно было бы сказать, что она, опираясь единственно на свои силы, произвела восстание в эпоху Фронды, затем сопровождала Великую революцию в 89 и 92 гг. и возмущение 1830 года. Я говорю в о з м у щ е н и е, потому что революция 1830 года еще далеко не завершилась». Тем не менее республиканская политическая песня существовала, как массовое явление, недолго, и с середины 30-х годов, под влиянием суровых

[1] Les Républicaines, chansons populaires des révolutions de 1789, 1792 et 1830, tt. I—II, Paris, 1834, éd. Pagnerre.

преследований со стороны буржуазной реакции, начинает количественно уменьшаться, особенно в мелкобуржуазной поэзии.

Тому было несколько причин. Обострение социально-политической борьбы, вызывавшееся необычайно ускорившимся темпом развития индустрии и, как следствием его, гибелью мелкого производства и ремесла, разорением значительных слоев мелкой буржуазии и резким численным увеличением армии бесправного и голодного пролетариата, — постепенно выдвигало к жизни более актуальный, более политически-заостренный жанр, прежнюю сатиру и притом — в разновидности стихотворного памфлета. С другой стороны, буржуазная реакция, принимая цензурные и политические репрессии, в частности относительно продавцов газет, листовок и политических памфлетов, обрушилась и на песню. Вышеуказанный издатель Паньер пишет, отмечая это обстоятельство: «Песня, только песня возможна теперь, мы хотим сказать — только народная песня станет теперь чем-то вроде уличной прессы. Она идет к народу одна за другой, листовка за листовкой. Однако, по милости нового проекта законов против уличных продавцов газет, такой порядок ее издания будет более невозможен. До народа сможет дойти лишь сборник песен, но не одна песня. Да еще нужно будет, чтобы народ приходил разыскивать песню, потому что песня не сможет больше итти в народ [1].

Несмотря на репрессии, политическая песня сопротивлялась и еще продолжала жить. Газета «Попюлэр» печатала почти в каждом номере новую песню. Тем не менее некоторым старым песенникам казалось, что этот жанр отмирает. Так, Эмиль Вандербюрх писал Беранже: «...Я осмеливаюсь слагать политические и народные песни после Беранже! — это уже плохо. Весь мир знает ваши песни и только несколько друзей прочтут мои; я говорю прочтут, потому что их не поют больше: революции вымели песню... Песнь — это рококо наших дней, как Расин, как эпическая поэма, как картины Греза и как легитимизм».

Так в начале уже 1833 года Эмиль Вандербюрх свидетельствовал, что политическую песню уже не поют больше. Это показание, неверное вообще, было правильно лишь относительно некоторых социальных слоев. Пролетариат, о котором Беранже столь горячо просил свою музу —

О, сделай так, чтоб говорили
Они при имени моем:
«Хвала ему! Ведь он впервые
Привел поэзию к нам в дом! —

не переставал распевать его ли, свои ли песни в мастерских, за работой и в часы досуга. Чуждый пролетариату, Эмиль Вандербюрх мог ограничиться наблюде-

[1] Les Républicaines, t. I, p. II—III.

нием лишь в иных общественных слоях. Но в светском обществе, в дворянском Сен-Жерменском предместьи, даже в салонах финансово-индустриальной буржуазии, песен Беранже, тем более, политических, не пели почти никогда — вульгарный жанр! — как при Реставрации, так в особенности после Июльской революции. Средняя и мелкая буржуазия (слои, доступные наблюдению Вандербюрха) были подлинными создателями славы Беранже (наряду с рабоче-ремесленными слоями и зажиточным крестьянством). Но после Июльской революции средняя буржуазия с упоением бросается в дела, — «обогащаться»; если она и непрочь спомнить старую вакхическую песенку Беранже, то она теперь враг песен политических: она вскоре станет оплотом буржуазной реакции [1]. Но беднейшие слои буржуазии, озлобленные неуспехом революции, давимые колесами крупного капитала, остаются верными политической песне и только по мере роста и обострения социально политической борьбы обращаются наряду с нею также к республиканской политической сатире. Так в общих чертах следует понимать свидетельство Вандербюрха. Политическая (революционная) песня в середине 30-х годов уходила из кругов дворянства, крупной и средней буржуазии, но продолжала оставаться в беднейших слоях мелкой буржуазии и все более шириться в рядах пролетариата (разумеется, мы исключаем самые отсталые слои пролетариата, преданные монархии и церкви).

Обзор политической песни Июльской революции был бы неполон, если не упомянуть о том жанровом перестроении, которое претерпела эта песня, сравнительно с традицией песенников 20-х годов. У Беранже в 20-х гг. было не так много чисто политических песен публицистического характера; более обычен для него такой «рассыпанный» тип жанра, где один куплет посвящен шаловливой Лизетте, другой нападению на реставрацию, третий

[1] Только в этом смысле прав Жюль Марзан, указывающий, что после 1830 года Беранже стал одним из любимых поэтов буржуазной реакции. Вот что он пишет:

«Революция 1830 года упрочила победу буржуазии. Победившая буржуазия жаждала искусства по своему образу и подобию: вульгарного, благоразумного, заботливого по части морали и принципов, умеющего при случае лить сладкие слезы и распределять здоровую веселость — искусства, которое в особенности не имело бы экстравагантных претензий и оставалось бы в своей естественной роли, развлекая честного гражданина и успокаивая его от самых серьезных забот. Впрочем, эту клиентуру легко было удовлетворить. У нее имелись свои предпочтения: юмористика Поль де Кока, несколько слезливых романов, театр Скриба и Ансело. Более утонченные возвышались до изысканностей Казимира Делавиня. Для одаренных пылким воображением — эти славные мелодрамы, где добродетель без всякого ущерба для себя избегает стольких опасностей. После выпивки — несколько песенок Беранже» (Jules Marsan — La bataille romantique, 2-me série, Paris, 1925, p. 57).

Может быть, это обстоятельство и заставило чуткого Беранже искать новых путей и перейти к социальным темам.

интимно-элегическому вздоху, четвертый — славе Франции и т. д. Рефрен при этом нейтрален, и зачастую строки его состоят из междометий и музыкальных созвучий, социально невыразительных [1]. Перестроение этого типа песни в 30-х гг. произошло таким путем, что прежняя тематическая рассыпанность уступила место единству, либо в том отношении, что Лизетты и личные вздохи изгнаны вовсе (словом, обывательская песня выпрямляется в политическую песню публицистического типа), либо куплеты сохранены, как были, но связаны единством революционной или политической идеи. В свою очередь, рефрен также перестроился, приобрел политическую осмысленность, приобрел значение призыва для совершения данного революционного акта; беспредметные «формалистские» его звукосочетания уступили место логическому языку мысли. Если прежняя вакхическая песня и осталась — мы встречаем ее, например, у Эжезиппа Моро — то теперь, не в пример началу 20-х гг., она явно на заднем плане, а «рассыпанная» песня переконструировалась в политическую.

Политическая песня 30-х гг., по сравнению с политической песнью эпохи реставрации, постепенно все более и более начинала насыщаться социальными мотивами. Беранже отметил это в предисловии к «Новым и последним песням» (1833 г.), указывая, что «песни, родившиеся после 1830 года, действительно кажутся больше связанными с вопросами социального порядка, чем с чисто политическими спорами». Сознавая всю закономерность этого явления [2], он сам делает попытку перейти уже с самого начала 30-х годов к чисто социальной песне, рассказывая в ней о горестях крестьянской бедноты («Сон бедняка», «Рыжая Жанна») и люмпен-пролетариата («Старый бродяга», «Контрабандисты») и горячо вставая на защиту социальных реформаторов, травимых буржуазной клеветой («Безумцы»). Традиция этой социальной песни, однако, не прижилась в мелкобуржуазной поэзии, а сохранилась лишь в совершенно неизученной и безнадежно забытой поэзии рабочего класса 30-х гг., который, после неудачи парижских республиканских восстаний 1832 и 1834 гг. и особенно после кровавого разгрома второго лионского восстания, в обстановке свирепой буржуазной реакции, испытывает подавленные настроения, частично отказывается от революционно-политиче-

[1] Э. де-ла-Бедольер, один из сотрудников известного сборника «Les français peints par eux-mêmes», в своем очерке «Поэт» называет песенника «обломком Старого погребка и Современного погребка, президентом goguette, членом общества Gymnase Lyrique, хранителем фаридондэн, лон лан ла ландериретт и прочей ветоши ярмарочного театра (Les français peints par eux-mêmes, t. II, Paris, 1841, p. 93).

[2] «Нужно ли удивляться этому? Если думают, что завоевали тот правительственный принцип, за который сражались, вполне естественно, что интеллигенция испытывает желание сделать из него применение к выгоде наибольшего числа людей». (Предисловие Беранже к сборнику «Новые и последние песни»).

ской борьбы (республиканское восстание 1839 г. не сумело поднять массы) и подпадает влиянию сен-симонистов. Оленд Родриг, издатель сборника «Сциальные стихотворения рабочих», вышедшего в 1841 году, пишет в предисловии: «Появление социальной поэзии в среде рабочих классов представляет собою могущественное свидетельство того пути, который совершон идеями за несколько лет, с того времени, как величественные вдохновения наиболее национального и наиболее прогрессивного поэта эпохи (имеется ввиду Беранже. — Ю. Д.) способствовали превращению его народных песен и патриотических од — в возвышенные пророчества святого союза народов, святой семьи человечества»[1]. Социальная песня рабочих-поэтов сен-симонистов 30-х гг. была лишена революционной установки и ограничивалась жалобами на страдания пролетариата, призывами ко всеобщему братству и всякого рода розовыми мечтаниями. В мелкобуржуазной литературе дело будет обстоять совсем по-другому. Со второй половины 30-х гг. социальная тема отойдет здесь к другим жанрам: к драме и мелодраме Фредерика Сулье, Феликса Пиа, Эмиля Сувестра и др. и к роману Эскироса, Эженя Сю, Жорж Санд. Песня же в мелкобуржуазной литературе второй половины 30-х гг. переживет обратную трансформацию: политическая песня Июльской революции, как преобладающая разновидность жанра песни, постепенно станет исчезать из литературного обихода, под влиянием буржуазной реакции (сохранившись лишь в республикански настроенных беднейших слоях мелкой буржуазии) и уступая место прежнему «рассыпанному» типу песни[2].

Но и во второй половине 30-х годов, политическая песня надолго еще останется привычным языком социального недовольства. Когда убийца и грабитель Ласенэр, деклассированный купеческий сынок, совершенно разложившаяся личность, полусерьезно считавший себя жертвою общества, почувствует лите-

---

[1] Poésies sociales des ouvriers, réunies et publiées per Olinde Rodrigues, Paris, 1841, p. III—IV.

[2] В только что указанном очерке Э. де-ла-Бедольер приводится паро-родированный образчик (типический ,конечно) той песни, которая распевалась в конце 30-х, начале 40-х гг. на буржуазно-обывательских банкетах и пирушках. Песня повествует о достоинствах Шампани и шампанского. Четыре куплета. Air de Révèrnce. В первом куплете песенник просит налить ему бокал и воспевает винные чары. Второй куплет поется вполголоса, ибо касается «политики»; это яркий пример полного вырождения июльской политической песни («Шампань — помощник правительства; сколько голосов завоевано ею на министерских банкетах! Немало знали депутатов, которые сидели некогда на местах Горы и чьи убеждения вылетали вместе с пробкой шампанского, шампанского!») Третий куплет — тоже вполголоса и «дамы, закройтесь веером!» — о некоеей belle, чье сопротивление было недолговечней бутылки шампанского. И четвертый куплет — во весь голос, патриотический, на тему о том, что, когда немцы наступали на нас, они нашли в Шампани свои Фермопилы; да здравствует Франция! (Les Français peints par eux-mêmes, t. II, Paris, 1841, p. 93—94).

ратурный зуд, он принимается писать политические песни и некоторые из них имеют успех [1]. И, как ни кратковременно было господство песни в 30-х годах, она нашла своего мастера среди огромной плеяды песенников. Литератор Анри де-Латуш, «открывший» в свое время Бальзака, Жорж Санд и Барбье, взволнованно прибежал однажды к старому Беранже и выпалил ему без всяких предисловий: «Я разыскал одного мальчугана, который, как поэт, гораздо выше вас самих!». Это был Эжезипп Моро. Его имя тем интересно, что в творчестве несчастного автора «Незабудки» традиции песни Беранже удержалась во всем богатстве своих оттенков, представляя переход жанра песни из мелкобуржуазной литературы в пролетарскую, и дошла до времени самого Дюпона, который с такой нежностью чтил память Беранже и Эжезиппа Моро.

20-е и 30-е годы были временем все более ширившейся популярности жанра песни. Если первое об'единение французских песенников, так называемый «Погребок», было основано поэтом Панаром в 1733 году (этот старый «Погребок» был возрожден в 1806 году несколькими песенниками под именем «Современного погребка» и просуществовал до 1815 года), то в 20-х годах мы видим уже весьма большое количество таких же об'единений. Так, в 1826 году ряд поэтов снова пытается возобновить старый «Погребок», но это общество просуществовало очень недолго и должно было уступить место другому обществу «Завтраков веселой молодежи», с которым оно безусловно пыталось соперничать.

Если программа двух этих обществ сводилась к устройству дорогих банкетов, сопровождаемых застольными песнями, в которых разрешалось воспевать только Вакха и Венеру, а всякие политические мотивы были изгнаны, то в первой половине 20-х годов, в противовес этим консервативным обществам, пытавшимся сохранять традицию «Современного погребка», рождается но-

---

[1] Пьер-Франсуа Ласенэр (1800—1836), разумеется, не имеет отношения к поэтам Июльской революции. Когда в 1832 г. он отбывал заключение по делу о краже, он познакомился в тюрьме с поэтом Альтарошем, редактором журнала «Бон Санс», сидевшим по политическому делу, и показал ему одну свою песню. Это была сатирическая песня «Прошение вора к королю, своему собрату», сделавшаяся впоследствии довольно популярной, куплеты которой заканчивались ироническим рефреном: «Ах, сделайте меня городовым!» Альтарош внес в песню некоторые изменения и затем... напечатал ее под своей фамилией, к величайшему негодованию Ласенэра. Нападая на Альтароша, он восклицал в другой песне: «Я вор, мошенник, преступник — признаюсь в этом. Но, когда я совершал что-нибудь дурное, я увы, не имел ни гроша. Голод извиняет человека; бедняк, наделенный хорошим аппетитом, может легко поддаться искушению сатаны. Но неужели вы настолько уж жалки, что обворовываете мой ум?» Таков был факт в его внешних очертаниях и, вероятно, никогда уж нельзя будет дознаться о тех причинах, которые заставили Альтароша, писателя уважаемого, так поступить и, несомненно, могли бы его оправдать.

вое «Общество Момуса», основателями которого были песенники Эмиль Дебро, Гиацинт Леклерк, Этьен Журдан и Казимир Менетрие. «Общество Момуса» необычайно быстро достигло большой популярности, что об'яснялось преобладанием здесь политической, бонапартистской песни, и во второй половине 20-х годов, в подражание ему, в Париже и его пригородах образуется множество аналогичных обществ песенников, большей частью бонапартистских: «Кролики», «Жиго», «Гамены», «Весельчаки», «Легкомысленные французы», «Хвастуны», «Добрые ребята», «Лирики», «Истинные французы», «Солдаты старой гвардии», «Друзья славы», «Дети погребка», «Пастухи из Сиракуз», «Птички» и множество других. Если все эти общества, возникшие в подражание «Обществу Момуса», были преимущественно [1] мелкобуржуазными по составу своих членов (хотя тут имелось и значительное число ремесленников и рабочих), то в эту же пору в Париже, а также в провинции, существовало немалое количество чисто рабочих песенных обществ, называющихся goguettes. Кроме того нельзя забывать и о большом числе отдельных песенников, не связывавших себя с тем или иным обществом. Так, нужно упомянуть о Шарене, с успехом выступившем в 1818 году, о Ромье, которого звали «самым веселым человеком во Франции», а также (о Беранже, мы, разумеется, не говорим) о целом ряде песенников, попадавших в Сен-Пеляжи, сделавшуюся в 20-х годах Бастилией либеральных писателей; это были: выдающийся импровизатор Эжен де-Прадель, посаженный туда за свой сборник политических песен и эпиграмм «Искры», а за ним — Огюст Перен, Магалон, Гран, Лагард и целый ряд других.

Процесс, который происходит в 30-х годах с жанром песни и некоторые тенденции которого наметились в 20-х годах, заключается в продолжающейся демократизации этого жанра, который, снискивая все большую популярность и распространенность, все более увеличивающуюся аудиторию, постепенно сходит, расширяясь, все ниже и ниже по ступенькам социальной лестницы, чтобы сделаться наконец в конце 30-х годов одним из обиходнейших жанров рабочей поэзии. Из двух наиболее популярных обществ песенников 30-х годов, одно, «Жимназ лирик», об'единяло преимущественно оппозиционные слои мелкой буржуазии, а другое, «Ристалище песни», имеет уже дело с преобладающей рабоче-ремесленной аудиторией.

Общество «Жимназ лирик», основное в 1824 году песенниками Марсильяком, Луи Фесто, Дофеном, Сен-Жиллем, Жюльеном, Жакмаром и другими, достигло своего расцвета в 1832 году,

[1] Возможно предполагать, что среди этих обществ могли иметься и песенные общества «компаньонажей», старинных об'единений подмастерьев. «Компаньонажи» продолжали играть некоторую роль в начале XIX века и еще в 1835 году Агриколь Пердигье издал сборник песен подмастерьев «Le Chansonnier du Tour de France».

когда у этого общества не оставалось больше ни одного соперника, ни в настоящем, ни в прошлом [1]. В течение последующих шести лет общество процветало, но в 1838 году распалось, затем вновь об'единилось через год, но в 1841 году, несмотря на огромную свою популярность, распалось окончательно. Культивируя политическую песню уже в 20-х годах, это общество, после Июльской революции, когда «сразу перестали воспевать любовь и вино, чтобы опять запеть сначала «Марсельезу» и «Песнь выступления», а затем «Парижанку», и «Варшавянку» Казимира Делавиня» [2], обратилось почти целиком к политической песне. Под несомненным влиянием «Жимназ лирик», продолжалось чудовищное возрастание обществ песенников, дошедших в 1835 году в одном Париже и его пригородах до ошеломляющей цифры четыреста восьмидесяти обществ! В число этих обществ, разумеется, не попадали ни песенники-одиночки, ни уличные певцы, особенно размножившиеся в 30-х годах и многие из которых, как слепой Дюверни, Кадо, Обер, Колло, пользовались шумной известностью и имели своих последователей и подражателей. Указанные четыреста восемьдесят обществ возникли стихийно, как демократический протест против правильно организованных буржуазных обществ, устраивавших банкеты и публиковавших сборники своих песен: эти 480 обществ, нигде не зарегистрированные, ничего не публиковавшие, предпочитали прежде всего вволю петь песни, довольствуясь самым плохим, дешевым вином. Отвечая воле этих обществ, и родилось в 1834 году демократическое, ремесленно-пролетарское «Ристалище песни», основанное Шарлем Лепажем.

Шарль Лепаж, популярный в 20-х годах песенник-бонапартист, друг и сотрудник Эмиля Дебро (многие песни Шарля Лепажа напечатаны в сборниках Дебро без указания его авторства), любимец публики goguettes, уже издавший в начале 30-х годов журнал для пригородных читателей «Extra Muros», а также какой-то «журнал песни», привлек к основанию «Ристалища песни» целый ряд популярных в рабочих кругах песенников, каковы были Жермэн, Блондель, Першеле, Шанс, Дюгас, Ашен, Жюль Леруа. Почетным президентом этого общества был избран песенник Питон де-Рокерэй, славный тем, что, не ограничиваясь поэзией, он опубликовал при реставрации книжечку «Биографии придворных дам», которая произвела «адский шум» и стоила автору годичного тюремного заключения. «Создавая «Ристалище песни», — пишут Дюмерзан и Ноэль Сегюр, — его основатели решили, что это общество будет собираться еженедельно по четвергам, что заседания будут публичными, что каждый член общества имеет право спеть свою песню и что общество ежегодно будет издавать

[1] Chansons patriotiques, politiques et chevaleresques précédées de l'histoire de la chanson, par Dumersan et Noël Ségur, Paris, s. a. (éd. Gabriel de Gonet), p. 38.

[2] Chansons patriotiques, politiques etc., p. 40.

сборники песен своих членов. Были установлены также премии для тех авторов, чьи песни будут признаны наилучшими. Благодаря такому мудрому устройству статутов «Ристалища песни» эта народная академия сделалась вскоре самой славной из всех. Чтобы молодые дарования могли проявиться тут без всяких затруднений, были организованы благородные состязания, которые сделали чудеса, и из этого питомника духа вскоре вышел ряд замечательных дарований, быстро стяжавших безграничную популярность. Здесь в некотором роде и понюхали впервые пороха Шарль Жилль, Шарль Кольманс, Элиза Флери, Пьер Лашамбоди, чьи песни и в особенности басни еще памятны всем» [1].

Становясь, таким образом, во второй половине 30-х годов постепенно одним из жанров рабочей поэзии и превращаясь в ублюдочный жанр в поэзии других классов, песня в рабочей поэзии начинает насыщаться новым содержанием. Под влиянием сен-симонизма, а также ряда утопических учений, эта песня, отвечая процессу роста классового самосознания пролетариата, перерождается из политической песни, какой она сделалась почти исключительно в начале 30-х годов, после Июльской революции— в песню социальную, тесно связывающую себя с бытом рабочего класса, а идеологически с сен-симонизмом.

(*Окончание следует*)

---

[1] Chansons patriotiques, politiques etc., p. 44.

С. Динамов

НАУЧНО-ФАНТАСТИЧЕСКИЕ НОВЕЛЛЫ ЭДГАРА ПО

I

Творчество Эдгара По развертывалось в те годы, когда помещичий Юг Америки неуклонно шел к борьбе с промышленным Севером. Рабовладельческий Юг, сдавленный поясом штатов, где рабовладение было узаконено, должен был пробиваться на новые территории, борьба с индустриальным Севером для него была неизбежной. С другой стороны, промышленная буржуазия должна была выступить против аристократии Юга, ставшей на пути ее развития. Вместе с тем именно в эпоху Эдгара По все очевиднее раскрывались противоречия способа производства, основанного на рабстве. Юг стремительно шел к кризису. Южный журнал «Lyncboury Virginia» очень хорошо выразил настроения «передовой» части рабовладельческой аристократии, когда писал: «Мы дошли до такой степени упадка, которую трудно вообразить. И хотя эти факты колют нам глаза, однакож мы идем по той же дороге, нисколько не желая заняться собой»... Творчество Эдгара По было выражением этого кризиса помещичьего Юга, теснимого промышленным капитализмом, раздираемого внутренними противоречиями, стремительно идущего к поражению 1863 года.

Герои Эдгара По целиком во власти сокрушающих их условий. Их отношение к действительности — пассивное, безвольное, самая возможность протеста для них бессмысленна и невозможна. Они ощущают бытие как нечто глубоко враждебное и жестокое, основное качество их психологии—мрачное отчаяние. «Мысли мои никогда не были отрадными» («Береника»). «Старик — первообраз и гений глубокого преступления. Он не в силах остаться один... Худшее в мире сердце — книга более тяжкая, чем «Hortulus Animal», и, может быть, мы должны благодарить бога за то, что «es lässt sich nicht lesen» («Человек толпы»). «Я только и думал о смерти, и мысль о погребении заживо преследовала меня неотступно. Ужасная опасность, которой я подвергался, не давала мне покоя ни днем, ни ночью. Днем она тер-

зала меня нестерпимо, ночью еще нестерпимее» («Преждевременное погребение»). «Голос будущего зовет вперед, но к прошлому («Мрачная бездна») прикован дух мой — неподвижный, безгласный, подавленный. Для меня угас свет жизни» («Свидание»). «Нервы мои были до того расстроены продолжительными страданиями, что я дрожал при звуке моего собственного голоса» («Колодезь и маятник»). «Это чувство... было невыносимо своей навязчивостью. Я ни на минуту не мог избавиться от него... Эта мысль встала передо мной, как призрак моей жертвы и гнала меня к смерти» («Бес превратности»).

Эти герои Эдгара По — даже Гамлеты, ибо воля Гамлета испытывалась на деле, на действии, он мог действовать, ибо перед ним была некая цель и оправдание действенности. Здесь конфликт более трагический, ибо нельзя бездействовать, но действие губительно; действуя, человек осуждает самого себя, он становится судьей самого себя, он сам себе должен вынести смертный приговор. И человек в этом поистине безысходном положении пытается уйти от своего «я», хочет прекратить биение мысли, ибо — и это не есть ли последняя грань распада класса? — мыслить для него значит погибнуть, рассуждать значит не существовать, понять себя значит осознать весь ужас того, что было, всю кошмарность того, что есть, и всю неизбежную гибельность грядущего. Так создается один из наиболее трагичных образов мировой литературы — «человека толпы», который не может быть один, ибо нечто страшное лежит на нем, ибо нечто великое по преступности, величайшее по ужасу им содеяно. Он, как человек в «Les hiboux» («Совы») Бодлера, «в шуме и толкотне мира должен страшиться жизни». Так создается образ жертвы «беса превратности», которому нельзя думать, для которого «потратить хоть одну минуту на размышление значит погибнуть навсегда», который дошел до того предела, когда спасение — в бегстве от всего, что составляет жизнь, то есть спасение в невозможности спасения, выход — в отсутствии выхода, бытие — в невозможности бытия.

Герои Эдгара По гибнут, ибо они беспомощны. Они страдают, ибо не борются. Они привносят в мир ужас и разрушение, но сами не хотят этого. Смертельна их ненависть, но одинаково гибельна и любовь («Береника», «Свидание»). Мир подавляет их, они чувствуют его страшную тяжесть, но этот мир в то же время как бы не существует для них, они, как темные тени, проходят через него, ибо их рождение есть уже и смерть, ибо их жизнь есть и отсутствие жизни. О них — эти мрачные слова элегии Теогнида: «Лучшее, что можно пожелать людям, — это совсем не родиться»... «Реальность мира была для меня только видимостью (visions), тогда как дикие вымыслы моего воображения сделались, наоборот, не только содержанием (material) моей повседневной жизни, но и самой всеоб'емлющей сущ-

ностью ее». Эти слова героя «Береники» могут быть в равной степени приписаны и всем остальным героям, ибо и для них единственная реальность — это сознание, ибо и они замкнуты в этом сознании и нет для них за его пределами ничего, кроме ничего. Они мертвы, хотя и живы, они умерли, хотя и живут. Все многообразие действительности, вся пышность красок жизни, вся сложность бытия сводится для них к одному, роковому для них, к тому, что их вычеркивает из жизни: многое — к единому, единое — ко всему, все — к ничто, к nihil — таков этот процесс самоуничтожения. Свое наибольшее выражение он получил в «Беренике». Вот что говорит герой этого рассказа: «Моя болезнь быстро развивалась и наконец приняла характер новой и необычайной мономании, усиливавшейся не по дням, а по часам и получившей надо мной непонятную власть. Эта мономания, если можно так называть ее, состояла в болезненной раздражительности тех свойств духа, которые в метафизике называются вниманием. По всей вероятности, меня не поймут; и я боюсь, что мне так и не удастся сообщить обыкновенному читателю точное представление о той болезненной напряженности внимания, с которой мои умственные способности увлекались и поглощались созерцанием самых обыкновенных явлений внешнего мира. Размышлять по целым часам над какой-нибудь вздорной фигурой или особенностью шрифта в книге; повторять какое-нибудь самое обыкновенное слово, пока от частого повторения оно не перестанет вызывать в уме какую бы то ни было мысль; утрачивать всякое сознание движения или физического существования в совершенном телесном покое, упорном и длительном — вот некоторые из самых обыкновенных и наименее губительных причуд, вызванных этим состоянием души... Мое внимание всегда привлекал ничтожный предмет, правда, принимавший неестественные размеры в моих болезненных мечтах».

Эта же маниакальность отличает психологию и героев «Преждевременного погребения», «Беса превратности», «Человека толпы», «Свидания» и т. д. — все они в той или иной степени жертвы навязчивой идеи, все они в жизни проходят по одной узенькой тропинке, которая, однако, кажется им настоящей широкой дорогой, ибо им, мертвым, не дано видеть ничего, кроме этой узкой линии.

Каждый человек вмещает в свое сознание неисчислимое число связей действительности. Но сознание героев Эдгара По — опустошенное, и жизненные связи ломаются в их меркнущей психике, их сознание — обедненное. Сознание героев Эдгара По — поразительно «цельное» в своей бесцельности, в нем нет многих страстей, многих чувств, многих переживаний. В нем, в этом сознании, всегда возвышается нечто суб'ективно огромное, оно скрывает весь остальной мир, он как бы запрещает видеть другое и многое, и человек покоряется, он становится рабом какой-то

одной стороны своего «я». Он отказывается от борьбы, он покорно сам себя ведет к трагическому концу.

Безмерно одинок и беспредельно ужасен «человек толпы», но что может его спасти, если на нем зловещий знак «рока», если нет в его облике ни единой черты, которая давала бы возможность что-то в нем оправдать, в чем-то найти светлое и обнадеживающее. Бесконечно жалок раб «беса превратности», но как он может перешагнуть через ожидающее его возмездие, если оно в нем самом, и то, что он существует, для него наихудшее наказание? Безгранично несчастен герой «Береники», ибо он разрушитель самого для него дорогого и бесценного. Но кто может ему помочь, если он — завершение древнего поколения таких же, как и он, странных и страшных людей, если его судьба, по мнению Эдгара По, была предопределена еще до его рождения рождениями других, если жизнь его еще до ее начала уже была отлита в других жизнях? Никто и ничто не может вдохнуть хотя бы крупинку в безвольнейшего героя «Свидания», любовь для которого стала источником смерти, а смерть — радостью свидания «в мрачной долине». «Постоянно одна скорбь, и отовсюду близка одна смерть». Этот горький крик средневекового «de miseria conditionis humanae» близок по своей безнадежности к этим людям новой эпохи.

Художник не включает в их облик ни единой черты активности, воли, действенности, сопротивления, художник видит в них только людей отчаяния и мрака, смерти и безнадежности, он обращается только к мрачным и ужасным сторонам действительности.

II

Эдгар По — художник падающего класса. Он резко отрицательно относился к буржуазной Америке, подымаясь иногда до сатиры («Деловой человек» — 1840). Его излюбленные герои — это потомки древних родов, таинственные и мрачные отшельники-аристократы, не имеющие никаких связей с капиталистической действительностью. Эти черты идеологии Эдгара По своеобразно выразились в его научно-фантастических новеллах. Поэт умирающего помещичьего Юга обращается в этих новеллах к тому, развитие чего неразрывно связано с развитием капитализма, — к науке. И в XVIII и в начале XIX века можно найти многочисленные попытки создания научной фантастики, хотя многие авторы и давали своему воображению чрезмерную волю. Эдгар По требовал от научной фантастики строгой логики, хотя сам этих требований и не осуществлял, следил за этой литературой и, при случае, подвергал ее жестокой критике (примечание к «Гансу Пфаллю», статья о Р. А. Локке в «Godey's Lady's Book» в мае 1846 года; в этих примечаниях и статье он касается «Moon-Story» by R. A. Locke, «L'Homme dans la lune ou de la Lune,

nouvellement découvert par Dominique Gonzales, avanturier Espagnol, autrement dit le Courier Volant. MDCXLVIII». «Histoire comique, des états et empires de la lune et du soleil» Сирано де-Бержерака и «Бегство Томаса О'Рурка»; критикуя все эти произведения, По замечает: «Цель упомянутых произведений всегда сатирическая... ни в одной из них не сделано попытки придать правдоподобный характер самому путешествию на луну с помощью научных подробностей».

Эдгар По выступает, как видим, с требованием «научных подробностей», он критикует те произведения, в которых наука есть нечто внешнее, несущественное, где она лишь элемент простой занимательности.

Научная фантастика не есть чистая фантазия, не есть чистый вымысел. Наоборот, в этом виде искусства наиболее ясным становится единство содержания науки и искусства, именно здесь выступает очевидно связь этих двух форм мышления. Художник здесь часто уступает место ученому, фантастика — смелой научной мысли, видение — предвидению; столетия и десятилетия своим неотвратимым ходом подтверждают мысли, казавшиеся в свое время невозможным вымыслом, но оказывающихся явью: так Овидий в I столетии до нашего летосчисления создал «фантазию» о жидком воздухе, а спустя два тысячелетия она была осуществлена английским физиком Дьюаром; так было с Т. Мором, Ж. Верном, Г. Уэлсом и другими художниками. Но так не было с Эдгаром По: его научная фантастика такая же худосочная и лишенная творческого воображения, как и его фантастика социальная. Его интерес к технике и естествознанию, к физике и химии не только не идет дальше границ того, что есть, не только не проникает в колоссальнейшую область возможного и предугадываемого, но, наоборот, возвращает его к средневековью. Характерен в этом отношении рассказ «The Thousand and second tale of Scheherezade» («Тысяча вторая ночь Шехерезады» — 1845). В нем Эдгар По собрал все чудеса мира: и быстроходные поезда, и огромные океанские пароходы, и автоматические счетчики, и пчелиные ульи, и коралловые острова, и окаменелые деревья, но все эти «чудеса» не раскрыты, а просто перечислены. Эдгар По требовал «научных подробностей», но сам дал своеобразный научный каталог.

Его представление о будущем науки и техники носит количественный характер. Дальше увеличения пропорций и масштабов он не идет. Так модой для его времени были воздушные шары; и вся техническая фантастика Эдгара По сводится к тому, что он выдумывает три воздушных шара — на одном его герой перелетает Атлантический океан («The Ballon-Hoax» — «Чудесный шар»), на втором — долетает до луны («The Unparalled Adventures of One Hans Pfall» — «Необычайные приключения Ганса Пфалля»), наконец на третьем, грандиозных размеров, пассажиры ле-

тят 1 апреля 2848 года. Невероятны размеры, маршруты и число пассажиров этих воздушных шаров, но уж очень вероятен и обычен взлет фантазии Эдгара По: нет в ней ничего научно смелого, научно творческого, научно прозорливого.

Наиболее по объему значительное произведение Эдгара По — «Повествование А. Гордона Пима».

Странные, страшные и чудесные явления — вот чем наполнено повествование. Убийства, кровопролития, драки, муки голода и жажды, корабли мертвецов, людоедство — вот что составляет «Повествование». Путешествие Пима — это какое-то нисхождение в ад; чем больше он странствует, тем обильнее встает на его пути необычайно страшное, пока не завершается ужасами Южного полюса: горячее море, непрерывное вулканическое извержение (или водопад огня и дыма, падающий с неба, — разобраться трудно) и наконец фигура в белом саване, из этого извержения подымающаяся.

Эдгар По вводит огромное количество чисто научного материала — отрывков из дневников путешественников, из различных книг и документов, из географических сочинений и т. д., он перегружает повесть этим материалом. Он, например, подробно рассказывает, как нужно нагружать суда, как корабли лежат в дрейфе, как открывали остров Авроры, как живут альбатросы и пеликаны, но эта книжная премудрость играет роль декорации, скрывающей его творческое бессилие, ибо его хватает только на мертвецов в саване, поднимающихся из вулканов, да на острова, где нет ничего белого. А ведь уже в его время была значительная литература об Антарктике, ему были известны такие труды, как «The Mutiny of the Bounty», Narrative of Four Voyages to the Pacific by Morell», не говоря уже о менее значительных; в период создания «Повествования Пима» организовывалась правительственная антарктическая экспедиция Рейнольдса, но все же Эдгар По ничего творчески научного не мог создать.

И в то же время он был хорошо знаком с современной ему научной мыслью — об этом свидетельствуют как его статьи («Eureca», «Maelzel's Chess-Player») и многочисленные рассуждения на научные темы в рассказах, так и биографические данные. Сравнивая по широте интересов Эдгара По с Эдисоном, проф. Смит [1] пишет, что писатель интересовался «ландшафтным садоводством, месмеризмом, криптографией (между прочим у Эдгара По есть специальная статья «Криптография». — С. Д.), метафизикой, небулярной космогонической гипотезой, новой наукой или псевдонаукой аэронавтики, изысканиями на Тихом океане и в Южных морях, результатами золотой лихорадки в Калифорнии».

Эдгар По напоминает своего героя из «Лигейн», который, изучая науки, хотел проникнуть в тайны «запрещенных знаний».

[1] «Edgar Allan Poe» by Alphonso Smith, Нью-Иорк, 1921.

Для ученого непознанное в науке есть не таинственное, а подлежащее изучению и описанию. Иначе относится к непознанному Эдгар По. Он в своих фантазиях обращался не к возможному в науке, а к невозможному в ней, он берет не то, что есть и что может быть в науке, а то, чего в ней нет и быть не может, он включает в свои пространственные фантазии как раз то, что исключено из подлинной науки, — мистику и суеверия. В научном отношении Эдгар По не прогрессивен, а регрессивен, его место — среди алхимиков средних веков (не случайно взята им в «Фон Кемпелене» алхимическая тема о превращении свинца в золото). Его удел — не будущее, а прошлое науки. К этим новеллам Эдгара По вполне применимы термины рассказа «о псевдонауке», который употребляет в отношении их Д. Г. Неттльтон в своем труде «Secimens of the short Story», или «псевдонаучные фантазии», как их классифицирует Леон Кельнер в «Geschichte der nordamerikanischen Literatur». Nicasio Landa писал в предисловии к первому испанскому изданию рассказов Эдгара По, вышедшему в Мадриде в 1858 году, что Эдгар По «был первым, использовавшим чудесное в области науки». Категоричность этого утверждения не имеет, конечно, под собою прочных оснований. «Чудесное» использовали и до Эдгара По, — но Н. Ланда прав в том, что Эдгар По берет из науки именно чудесное, не имеющее и не могущее иметь в ней места. Любопытно, что в своем раннем «Сонете к науке» (Sonnet — to Science) Эдгар По говорит, что у науки «крылья — это тупость реальности», что поэт не может любить науку, которая «не позволяет ему блуждать в поисках сокровища по радужным облакам», которая «стащила Диану с ее колесницы, изгнала наяд из потоков своих, эльфов — с зеленых лугов», а поэту не дала «мечтать под тамариндом».

Эти качества с особой ясностью проступают в более раннем, чем «Повествование Пима», произведении — «Рукопись, найденная в бутылке». Герой этого рассказа вначале характеризуется как настоящий ученый, но потом вся его «ученость» дробится рядом событий. События эти заключаются в том, что он попадает на корабль, который растет, точно человеческое тело, команда которого состоит сплошь из оживших мертвецов, который не может быть потоплен даже самой ужасной бурей и который в конце концов доплывает до самого полюса, где океан исчезает в недрах земли.

Конечно, только условно подобные вещи можно относить к научной фантастике, но вся суть в том, что Эдгар По выдает эту мистику именно за научные факты: «рассказ мой покажется иному скорее грезой больного воображения, чем отчетом о действительном происшествии с человеком, для которого грезы воображения всегда были мертвой буквой или ничем»; «Рукопись, найденная в бутылке» напечатана в 1831 году, и только много лет спустя я познакомился с картами Меркатора, на которых океан

впадает четырьмя потоками в северную пучину» (примечание за подписью «Э. А. П.»).

«Научный пафос» буржуазии, выступающий у Вольтера, Бальзака, Золя, у ряда научно-фантастических писателей (Жюль Верн и т. д.), чужд Эдгару По. Через двенадцать лет после смерти Эдгара По Гексли подвел итоги научному развитию и заявил, что «вся современная мысль проникнута наукой. Величайший умственный переворот, который когда-либо видело человечество, совершился при содействии науки; она учит нас, что высший апелляционный суд принадлежит наблюдению и опыту, а не авторитету».

Эти настроения были чужды Эдгару По: он стремился лишь к внешнему наукообразию своих научно-фантастических построений; он количественным нагромождением доказательств прикрывал свой мистицизм. Камилл Моклер и Поль Валери назвали Эдгара По «гением математики». Отвечая им, Режи Мишо правильно замечает, что «математика Эдгара По — мистификаторская и оккультная» (статья «Le mystère Edgar Poe» в «Les nouvelles littéraires», октябрь 1926 г.).

Новеллист стремится к научной полноте, он тщательно вычисляет и высчитывает, он пропитывает свои рассказы цифрами и выкладками, он придает им наукообразие, но все это носит внешний характер.

«Я перевез однажды ночью в глухой закоулок на восточной окраине Роттердама 5 бочек, обитых железными обручами, вместимостью в 50 галлонов каждая, и шестую побольше; 6 жестяных труб в 10 футов длиной и 3 дюйма шириной; запас особенного металлического вещества, или полуметалла, название которого не могу сообщить, и 12 бутылей самой обыкновенной кислоты. Газ, получаемый с помощью этих материалов, еще никем, кроме меня, не был добываем, или, по крайней мере, никогда не применялся для подобной цели. Здесь я могу только сообщить, что он представлял составную часть азота, так долго считавшегося неразложимым, и что плотность его в 37,4 меньше плотности водорода» и т. д. («Приключения Пфалля»); «...как и у сэра Джорджа Кэли, аэростат мистера Масона имел форму эллипсоида в 14 футов 6 дюймов длиной и 6 футов 8 дюймов высотой. Он вмещал около 320 кубических футов газа... Заводной механизм обладает весьма значительной силой сравнительно с своим об'емом, так как поднимает 45 фунтов на вал в 4 дюйма в диаметре при первом обороте, причем сила возрастает по мере вращения...» («Небывалый шар»). Функцию придания вымыслу наукообразного вида в «Повествовании Пима» выполняют многочисленные ссылки на труды путешественников и географов. Употребление точных цифр (примеры чему видны из вышеприведенных цитат), выдержек из научных трудов (действительных и вымышленных) и ссылки на научные авторитеты — это

усиливает наукообразие фантастики, придает ей якобы непоколебимо научный характер. Так Пфалль ссылается на «трактат по теоретической астрономии берлинского профессора Энке или какого-то француза с подобной же фамилией», на Плиния (следует точное указание сочинения — «кн. 2, стр. 26»), некоего г. Вальца, об'ясняющего уменьшение об'ема кометы сгущением эфирной среды, на астронома г. Шретера, на 82 том Philosophical Transactions (а Эдгар По в примечаниях за своей подписью добавляет новые ссылки — на Грина, Гумбольдта и Гевелиуса). Пим ссылается на огромное количество сочинений и показаний: барон де-Кергулен, капитан Кук, капитан Паттен, капитан Гейвуд, кап. Джефри, кап. Мануэль де-Оярвидо, кап. Д. Уэддель и др., отчет Королевского географического общества в Мадриде за 1809 год, судовой журнал шкуны «Оса» под командой Морреля (1823 год), заключение Королевского географического общества в Лондоне (1832 год) об экспедиции кап. Бриско. В «Спуске в Мальштрем» По приводит цитаты из «Британской энциклопедии» (что может для английского читателя внушать большее доверие) и ссылается на очерк Ионаса Рамуса.

Эдгар По в тех же целях иногда отказывается от авторства, принимает на себя роль литературного душеприказчика или издателя произведения, тем или иным путем попавшего в его руки. Так в «Повествовании Пима» он пишет от имени Пима: « В числе джентльменов, заинтересовавшихся моим рассказом, в особенности той частью его, которая посвящена антарктическому океану, был мистер По, редактор ежемесячника «Southern Literary Messenger», издаваемого мистером Томасом В. Уайтом в гор. Ричмонде... таким образом в январской и февральской книжках Messenger (1837) появились две главы этого якобы вымышленного рассказа, подписанного именем мистера По, чтобы это было принято за вымысел. А. Г. Пим. Нью-Йорк, июль 1838 г.». Затем идет примечание: «Публике уже известны обстоятельства внезапной и трагической смерти мистера Пима. Мы боимся, что последние главы рукописи, дополняющие его рассказ и оставленные им у себя для просмотра, когда главы уже набирались, — погибли безвозвратно» («Повествование Пима»).

«Названные сановники распечатали письмо и нашли в нем следующее необычайное и весьма серьезное сообщение...» — дальше следует изложение от имени Г. Пфалля всех его авантюр («Приключения Пфалля»). Рассказ «Небывалый аэростат» был опубликован в газете «Sun» якобы как отчет репортера Форсайта, и Эдгар По был очень доволен, что он так одурачил тысячи читателей (только позднее он прибавил к рассказу примечание, что этот отчет — не более чем jeu d'esprit — игра ума, хотя тут же добавил, что описанное в псевдоотчете может оказаться правдой). Рассказ «Фон-Кемпелен и его открытие» выдержан в таком же мистификаторском тоне простого репортажа: По

искусно создает впечатление, что он дает лишь беглые заметки о случае, которым якобы заняты европейские газеты.

За исключением этого последнего очерка, все научно-фантастические рассказы Эдгара По написаны в форме дневников, что придает им характер документов. А читатели времени По отличались большим легковерием: в своей статье «Richard Adams Locke» Эдгар По приводит случай, когда даже профессор математики одного из университетов говорил ему, что научно-фантастические истории Р. А. Локка (еще более невероятные иногда, чем истории Эдгара По) — подлинные, а не выдуманные.

Лондонский еженедельник «The Popular Record of Modern Science» перепечатал в ноябре 1845 года рассказ Эдгара По «Месмерическое откровение» с примечанием редактора о безусловной истинности происшествия; тот же «Популярный журнал современной науки» опубликовал «Случай с мистером Вольдемаром», и в полемике с газетой «Morning Post», принявшей рассказ именно как рассказ, fiction, журнал пространно доказывал его фактическую основу, чем вызвал ядовитую отповедь самого Эдгара По. Но американцы оказались не менее легковерными. «Я часто встречаю мистера По, — писал один из современников ближайшему другу По миссис Уитмэн. Его рассказы удивительны. Народ, кажется, думает, что он не совсем нормален (uncanny), о нем говорят странные вещи и, что более существенно, верят в его месмерические опыты, при упоминании о которых он всегда улыбается».

В своих «Заметках на полях» (Marginalia) По писал по этому поводу: «Последователи Сведенборга сообщили мне, что все описанное мною в «Месмерическом откровении» есть, по их мнению, абсолютно правда, хотя вначале они и сомневались в моей правдивости, но я сам ни секунды не мечтал об этой последней: весь рассказ с начала до конца есть чистейший вымысел».

Функцию правдоподобия выполняет и указание точных дат и мест вымышленных событий: «Наполнение шара началось в субботу, шестого, на рассвете во дворе усадьбы мистера Осберна, на расстоянии мили от Пенстретталя, в Северном Уэльсе» («Небывалый аэростат»); «30 октября мы были в виду острова Принца Эдуарда под 46° 53' южной широты и 37° 46' западной долготы. Два дня спустя мы прошли острова Владения, затем миновали острова Крозет под 42° 59' южной широты, 48° западной долготы» («Повествование Пима»); «По последним известиям из Роттердама...» («Приключения Пфалля»); «Я отправился в 18... году к Зундскому архипелагу из порта Батавия, на богатом и многолюдном острове Яве» («Рукопись...»).

Иногда Эдгар По намеренно раскрывает невероятность своих рассказов с последующим, однако, утверждением этой невероятности. «Мои приключения, — пишет Пим в предисловии,—имеют до того чудесный характер, что, подтвер-

жденные свидетельскими показаниями, найдут доверие только в моей семье и среди близких друзей, которым известна моя правдивость; публика же, по всей вероятности, сочтет мой рассказ только остроумной и бессовестной выдумкой». «Рассказ мой покажется скорее грезой больного воображения, чем отчетом о действительном происшествии», — вторит Пиму герой «Рукописи, найденной в бутылке», удваивая эту ставку на доверие эпиграфом: «qui n'a plus qu'un moment à vivre, n'a plus rien à dissimuler», («Кому осталось жить мгновенье, тот ничего не утаит»). Герой «Спуска в Мальштрем» в конце своего невероятного рассказа говорит автору (а следовательно, и читателю): «Я не надеюсь, что вы окажетесь более доверчивым, чем лофотенские рыбаки».

Как мы видели выше, это внешнее наукообразие иногда вводило в заблуждение современников писателя, принимавших его вымыслы за подлинные научные факты. Но следует отметить, что это было чаще лишь с теми произведениями, в которых художник отказывался от мистики, где он обращался к своеобразному репортажу, где он вставал в один ряд с буржуазными журналистами. Но Эдгар По превращал научную фантастику в игру, он сам же разрушал свои замысловатые построения вводом невероятнейших и сверхестественных событий или же превращал их в простую шутку (примечание к «Пфаллю», предисловие к «Необычайному аэростату»).

III

Наукообразность новелл Эдгара По есть выражение противоречивости его идеологии. Писатель гибнущей аристократии, неразрывно связанный с все более и более угасающим дворянским Югом, Эдгар По отразил и влияние все более и более крепнущей буржуазии. Отсюда его устремленность к научной фантастике, попытка понять капиталистическую науку и технику, найти в них содержание творчества. Но связи с гибнущей аристократией не были порваны ни в какой степени. Так, попытка понять привела к непониманию; технический «пафос» капитализма не затронул Эдгара По, не покорил его, как это было с Жюлем Верном, а позднее с Келлерманом, Уэлсом и т. д. В научно-фантастических новеллах Эдгара По мы встречаем все того же надломленного, чуждого окружающей действительности героя. Герой «Повествования А. Пима» — американский юноша, сын «почтенного торговца морским товаром в Нантукете» и любимый внук состоятельного адвоката, который «успешно вел свои дела и удачно спекулировал акциями Эдгартонского нового банка». Пим «мог надеяться получить в наследство большую часть его состояния», но Пиму претит буржуазная благоустроенность, он мечтает о приключениях в Тихом океане, о битвах с дикарями, о бурной жизни моряка и в конце концов обретает это романтическое существование. Ганс Пфалль, некогда скромный и преуспевающий починяльщик куз-

нечных мехов, разоряется и отрясает прах бюргерского Роттердама, чтобы прочно укорениться на... луне! Простой рыбак («Спуск в Мальштрем») — и тот резко отличен от своих товарищей по труду, ибо ужасы Мальштрема что-то в нем надломили, и что-то навсегда изменилось в его облике, как у воскресшего Лазаря Леонида Андреева. Этот надлом, эта внутренняя опустошенность — вторая черта героев научно-фантастического рассказа Эдгара По.

Тот же сын и внук биржевика А. Гордон Пим отнюдь не обладает присущим этому общественному типу в эпоху По чертами устойчивого и оптимистического мировоззрения: он человек с «восторженным темпераментом и мрачным, но пылким воображением». «Картины ужасных страданий и отчаяния всего сильнее разжигали мою страсть, — говорит он. — Светлая сторона жизни моряка не особенно трогала меня. Я только и бредил кораблекрушениями и голодом, смертью или пленом у варварских племен, жизнью, полной горя и слез на какой-нибудь пустынной скале, затерянной в безбрежном, неведомом океане. Подобные грезы или желания... свойственны, как я убедился впоследствии, всем вообще меланхоликам». Пфалль — странный и необыкновенный человек, но личные потрясения отталкивают от него добропорядочных сограждан Роттердама, он становится убийцей и преступником, заканчивая эти свои похождения отлетом на Луну. Любопытен и облик героя «MS. found in a Bottle» («Рукописи, найденной в бутылке»). Эдгар По подчеркивает, что он — подлинный ученый, которого «несправедливость и круговорот времени принудили» расстаться с родиной и семьей. Он якобы совершенно чужд какой бы то ни было метафизики: «больше всего я увлекся произведениями германских философов... мне доставляло большое удовольствие подмечать и разоблачать их слабые стороны, в чем мне помогала привычка к старому критическому мышлению». «Мой гений, — продолжает он, — часто упрекали в сухости; недостаток воображения ставили мне в упрек; и я всегда славился пирроновским складом мышления. Я, менее чем кто-либо, способен был променять строгие данные истины на ignes fatuos». Этот портрет ученого — быстро распадается: сверх'естественное опрокидывает незыблемую некогда логику героя «Рукописи», и он опрокидывает сам себя горьким признанием: «Я всю жизнь занимался древностями... блуждал в тени развалин Баальбека, Тадмора, Персеполя, пока душа моя сама не превратилась в развалину».

Научно-фантастические новеллы Эдгара По — это вариация основного момента его идеологии: мир гибнет, спасения нет и быть не может, человек — жалкая игрушка рока. Классовая основа такого отношения Эдгара По к действительности с особой силой раскрывается в его новелле «Mellonta Tauta». Действие новеллы происходит в апреле 2848 года, т. е. ровно тысячу лет спу-

стя после времени его опубликования — 1848 год. Что же увидел Эдгар По в этом отдаленнейшем будущем, что из возможностей грядущего развития человечества привлекало его?

Тех сложных картин будущих социальных отношений, которые так обильны в утопиях, нет у Эдгара По, о социальной стороне жизни 2848 года у него имеется несколько строк, которые я приведу целиком: «Гражданская война поднялась в Африке, в то время как чума делала свое славное дело одинаково хорошо как в Европе, так и в Азии. Разве не замечательно, что до того, как свет философии, гуманности озарил мир, народ считал Войну и Мор бедствиями? Пасторы тогда призывались в древние церкви для мольбы об избавлении человечества от этих зол. Разве человечество не понимало, что гибель мириадов особей есть вернейшая основа развития целого?» И это все, что увидел Эдгар По, приподнявшись над горизонтом эпохи. Никаких изменений, ничего социально нового, ничего изменившегося — прошло тысячелетие, как незаметное мгновение, ничего не создав, ничего не обновив, но только усилив зло мира и бедствие человечества. Как бездушно это повествование о будущем!

Да Эдгар По и не дает себе труда в это будущее всмотреться, он в рассказ о грядущих днях включает дни своего времени, он не нашел в 1848 году более интересной фигуры, чем чудак археолог и его спутница, интересующаяся прошлым для них — настоящим для Эдгара По, всеми этими исчезнувшими варварскими народами Amricans (американцы), Jurmains (германцы), Vrinch (французы) и Inglich (англичане). Эта пара археологов — рупор Эдгара По. Через них он издевается над формализмом мышления Amricans etc., для которых были аксиоматичными положения, что мрак не может притти от света, что не могут существовать антиподы, что тело не может действовать там, где оно не находится. Через них Эдгар По высмеивает ученых, создающих эти аксиомы. Через них Эдгар По иронизирует над Amricans, воздвигавшими храмы в честь богатства и моды, сделавшими Нью-Йорк на девять десятых церковью. И наконец со всей яростью классовой ненависти обрушивается через них Эдгар По на демократию и республиканизм. Республика для него — господство сволочи (rascality), демократия — зверь, в сравнении с которым даже мифические чудища Зерос и Геллогабал кажутся деликатными и достойными уважения (respectable and delectable). Демократия, толпа (Mob) — это «наиболее гнусное из всех существ, когда-либо обременявших землю. Гигантского роста — она, наглая, хищная, омерзительная (insolent, rapacious, filthy), с желчью быка, сердцем и мозгами павлина». Продолжая в подобном же «стиле» свои рассуждения, герой Эдгара По приходит к заключению, что в истории не может быть найдено ничего подобного Республике, что нелепость этой «Республики» доказывается отсутствием аналогий и что эта «Республика» как форма общежития принята еще

только у псов (в связи с этим следует отметить, что Эдгар По был единственным американским писателем, выступившим в защиту Д. Фенимора Купера, когда руководящие буржуазные круги ополчились против последнего из-за его антидемократических идей).

Л. Ленау, умерший год спустя после смерти Эдгара По, в 1849 году, побывав в Америке, заявил: «Нужно обладать голосом Ниагары, чтобы проповедывать этим мерзавцам о существовании других богов, чем те, которые чеканятся на монетном дворе». Ни у Ленау, ни у Эдгара По не было этого «голоса Ниагары» в их борьбе с буржуазией, ибо они выражали реакционную идеологию. Отсюда — их бессилие, которого не было у художников, связавших свою борьбу с буржуазией, с революционным движением.

Художник вытесняемой капиталистическим развитием аристократии, создававший свои произведения в период, непосредственно предшествовавший гражданской войне индустриального Севера и помещичьего Юга, Эдгар По превратил научную фантастику в средство борьбы с буржуазной действительностью, он подошел к нему как воинствующий публицист своего класса (Mellonta Tauta); с другой стороны, он обратился к миру науки как романтик, научное у него выступает как средство ухода от действительности. Научное у Жюля Верна есть выражение роста буржуазии. Художник захватывается движением своего класса, он предвосхищает его развитие, стремится представить будущее капитализма, он обращается к завтра, потому что его сегодня — еще уверенное и крепкое. Эдгар По, обращаясь к науке, идет не вперед, а назад, он вносит в науку дух средневековья, как это до него делал Байрон («Манфред»).

Его герои близки к тем «существам без времени и пространства», которые, по выражению Ленина, «суть больная фантазия, выверты философского идеализма, негодный продукт негодного общественного строя» (Ленин, Собр. соч., изд. 1-е, т. X, стр. 152).

А. Дживелегов

ДОБРОЛЮБОВ И ИДЕЯ РЕВОЛЮЦИИ

Среди лирических стихотворений Добролюбова есть одно, заслуживающее особого внимания. И если я берусь за перо, чтобы этими немногими строками обратить на него внимание, то делаю это не как специалист — русская критика 60-х годов никогда не была в кругу моих занятий, — а как скромный мемуарист. Просто хочется поделиться с читателем данными, которые иначе могут совсем затеряться [1].

***

Вот это стихотворение.

О, подожди еще, желанная, святая,
Помедли приходить в наш боязливый круг.
Теперь на твой призыв ответит тишь немая,
И лучшие друзья не приподымут рук [2].

Всего четыре строки. Ни заглавия, ни даты. Каков смысл этого четверостишия?

В годы моего студенчества (1893—1897) Добролюбов не стал еще для молодежи историей окончательно, а был живым родником идей, к которому жадно припадали и в котором искали ответа на некоторые из самых трепетных вопросов современности. И стихи его — «Свисток» и лирика одинаково — читались и обсуждались. Но этого стихотворения мы не понимали.

К кому оно обращено? Кто она, «желанная»? Живая женщина? Призрак легенды? Почему она «святая»? И почему, если она желанная, она должна ждать и не может притти? И что у нее за странные друзья? На эти вопросы мы не находили ответа, пока однажды совершенно случайно ответ сам не нашел меня.

Я бывал по воскресеньям у доктора Петра Ивановича Бокова в его доме в Успенском переулке, что на Малой Дмитровке. Познакомился я с ним в первое мое студенческое лето, в Крыму, получил приглашение бывать и по приезде в Москву ни одного

[1] Эта заметка — результат беседы с П. И. Лебедевым-Полянским, который категорически уверил меня, что «мемуарные» факты, о которых я собираюсь сообщить, будут новыми.

[2] Сочинения Н. А. Добролюбова, т. 4 (изд. 1871 г.), стр. 704.

воскресенья не пропускал. Люди, которые меня с ним познакомили, шепнули мне, что П. И. Боков — тот самый друг Чернышевского, которого автор «Что делать?» вывел в своем романе: история Лопухова — это история П. И. Бокова. Нетрудно представить себе, как потянуло сразу 19-летнего студента к такому человеку, в его дом, в общество его друзей. О нем и о его обществе, может быть, мне придется еще когда-нибудь рассказать подробно. В настоящий момент мне нужно только установить источник своей информации.

П. И. Боков был другом не только Чернышевского, он был другом и Добролюбова, которого, живя в те годы в Петербурге, он лечил постоянно и с которым был тесно связан вплоть до самой его смерти. В Москву переехал он позднее. И вот в одно воскресенье, когда у П. И. в числе других были доктор Н. А. Белоголовый, тоже лечивший и Добролюбова и Некрасова (вскоре умерший), и видный московский адвокат Д. Н. Доброхотов, их сверстник, зашел разговор о Добролюбове. Я в него ввязался, и кто-то спросил, знаю ли я стихотворение «О, подожди еще, желанная». Я ответил, что знаю, что мы его обсуждали в кружке, но понять не можем. Старики переглянулись с улыбкой, и Боков, наклонившись ко мне, тихо сказал: «Оно обращено к революции. Добролюбов написал его незадолго до смерти».

Все стало понятным: и «желанная», и «святая», и «боязливый круг», и «тишь немая», и бессилие «лучших друзей». И вспомнились другие намеки Добролюбова, которые ему удавалось контрабандою протаскивать через цензурные рогатки. Вспомнились пламенные страницы в статьях об А. Гавацци и о Кавуре, где в буквальном смысле «переносится действие в Пизу» и потому было легче спасать крамольные мысли [1]. Вспомнилась неподражаемая по искусству, хочется сказать — по агитационному мастерству, эквилибристика в «Забитых людях», где Добролюбов почти с полной ясностью сумел выразить, что хотел.

Даже сейчас стоит вспомнить, как, обсуждая ранние вещи Достоевского, Добролюбов вплотную подводит читателя к неизбежному выводу и притом так, что даже самый тупой мозг должен озариться как откровением [2].

«Можно стереть человека, обратить в грязную ветошку, но все-таки где-нибудь, в самых грязных складках этой ветошки, сохранится и чувство, и мысль, — хоть и безответные, незаметные, а все же чувство и мысль...

«Незаметно до поры до времени, но бывает такая пора, что все выходит наружу... А бывают такие случаи, что «безответное» чувство, глубоко запрятанное в человеке, вдруг громко отзовется и все услышат его...»

---

[1] Да и статья о Гавацци кажется в «Современник» не попала.
[2] Сочинения, т. 3, стр. 634 и след.

Для того, чтобы пояснить, какими путями это чувство приобретает способность «громко отзываться», немного ниже, запрятанная в невинных рассуждениях, высказана такая, тоже как будто отнюдь не крушительная сентенция:

«Мы напрасно так уже осуждаем их (французов), как пустозвонов. Нет, и они исполняют по временам задачи не маленькие, и во всяком случае размах у них шире нашего. Мы вон возимся над каким-нибудь энциклопедическим словарем, над какими-нибудь изменениями в паспортной или акцизной системе... а они — «составим, говорят, энциклопедию» — и составили, не чета нашей; «издадим, говорят, совсем новый кодекс» — и издали тотчас; «отменим то и другое в нашей жизни» — и отменили.

Эти сопоставления прелестны и для внимательного, чуть-чуть сведущего человека совершенно прозрачны. «По временам!» Читатель поймет, конечно, какие это «времена» громовые: 1789, 1793, 1830, 1848. Дальше — параллели, яркие и оглушительные, как революционный плакат. «Энциклопедический лексикон» Плюшара — и «Энциклопедия» Дидро д'Аламбера. Паспорта — и «Декларация прав». Акцизная система — и конституция 1793 года. А «то и другое», что было французскими пустозвонами «отменено», — как безобидно! Ведь это феодальный режим, абсолютизм, монархия. Что Добролюбов в этот момент видел сам и старался вызвать перед читателем образы именно Великой французской революции, — ясно, как день. Иначе ему незачем было называть «Энциклопедию». Она служит ключом для уразумения смысла всей тирады. И нужно было найти еще одну нежную грань: чтобы сообразил читатель и не догадалась цензура. Добролюбов ее нашел. Цензура в 1861 году, как баран, все это благословила. А были намеки настолько ясны, что в 1894 году без труда разбирались в них желторотые студенты.

За историческим экскурсом следует социологический комментарий.

«Вот вам и все. Не в князе тут сила, а в том, что, каков бы он ни был, он всегда огражден от всякой попытки Ихменевых и т. п. — своим экипажем, швейцаром, связями, наконец даже полицейским порядком, необходимым для охранения общественного спокойствия».

Мысль — столь же простая. Власть в обществе организована во имя классовых интересов князя и его группы. Государство своим аппаратом защищает князя против всех, кто идет против него. Отсюда и выводы.

«Так, стало быть, положение этих несчастных, забитых, униженных и оскорбленных людей совсем безвыходно? Только им и остается, что молчать и терпеть, да, обратившись в грязную ветошку, хранить в самых дальних складках ее свои безответные чувства?

«Не знаю, может быть, и есть выход; но во всяком случае вы были бы наивны, читатель, если бы ожидали от меня подробных об'яснений по этому предмету. Пробовал я когда-то начинать подобные об'яснения, но никогда не доходили они как следует до своего назначения...»

Еще бы! Чего-чего, а таких «об'яснений» цензура не прозевала бы. Конечно, Добролюбов не мог сказать читателю: если вы желаете знать, каков должен быть выход, то вдумайтесь в то, что несколько выше сказано про пустозвонных французов и про то, что они «составляли», «издавали» и «отменяли».

Мысль Добролюбова была стройна и логична. Только изложена она была лукаво и темно. А стихотворение, о котором идет речь, было очень хорошо почувствованной концовкой ко всем этим рассуждениям. Оно говорит, если перевести его эзопов язык на общечеловеческий, примерно следующее: «Революция придет. Но момент, который мы переживаем, таков, что, если она начнется немедленно, она будет обречена на поражение, ибо соотношение общественных сил крайне неблагоприятно. Друзья у нее есть, но их немного, и они сознают свое бессилие. И все-таки время настанет. Надо только ждать, готовиться и работать».

В 60-х годах в кругу радикальной разночинной интеллигенции таково было общее настроение. Все друг друга понимали с полуслова. В романе Омулевского «Шаг за шагом» (1871) герой его, Светлов, собираясь ехать в столицу, говорит своей возлюбленной на ухо одно слово. Читатель этого слова не слышит, но он догадывается сейчас же. Оно то же, которое было подразумеваемым заглавием к стихотворению Добролюбова: революция.

Добролюбов, а еще лучше чем Добролюбов — Чернышевский начинали понимать уже и то, какие общественные группы нужно привести в движение, чтобы доставить торжество революции. Относительно Чернышевского об этом не приходится распространяться: и старые, и вновь опубликованные его писания анализируются теперь именно с этой точки зрения, и анализ дает результаты поразительные [1]. Относительно Добролюбова это менее ясно. Уж очень юным умер он, писал почти исключительно для печати и не забывал ни на минуту, что его первым читателем будет свирепый цензор. Но друзьям он говорил многое, и кое-что они успели спасти от забвения.

Последнее время перед смертью Добролюбов много думал о революции вообще и в частности о Великой французской революции. Об этом мне совершенно определенно говорили и Боков,

[1] См., например, разговоры с невестой в «Дневнике» («Литер. насл.», I, 556—557), где говорится о том, что «скоро будет бунт», о «неудовольствии народа против правительства, налогов, чиновников, помещиков», о росте вражды к «настоящему порядку вещей» в людях «из образованного кружка», об «искре, которая должна зажечь пожар» через десять лет или даже раньше. Добролюбову эти мысли не могли быть незнакомы.

и Белоголовый. Иначе, впрочем, и быть не могло. Общественная обстановка в России 60-х годов напрашивалась на сравнение только разве с тем, что было во Франции накануне 1789 г. Уроки французской революции, сумевшей взорвать старый порядок при условиях, которые могли казаться более или менее похожими на российские, должны были интересовать радикальную интеллигенцию 60-х годов не только с научной точки зрения, но и с практической, можно даже сказать — с тактической. Приведенные выше отрывки показывают, что именно так они Добролюбова и интересовали. Если бы он пожил, эти мысли могли превратиться в стройную систему, как у Чернышевского. Ясно только одно: в 1861 г. Добролюбов смотрел на возможность революции менее оптимистически, чем Чернышевский в 1852 г.

Судьба Добролюбова удивительно напоминает судьбу другого так же, как он, бесконечно много обещавшего юноши и, как он, погибшего в очень молодые годы: Георга Бюхнера, немецкого писателя и ученого, автора трагедии «Смерть Дантона» и прокламации «Воззвание к гессенским крестьянам». Добролюбов не дотянул до 26-летнего возраста. Бюхнеру (1813—1837) не было и 24, когда он умер. Германия 30-х годов, как и Россия 60-х, напоминала предреволюционную Францию, и Бюхнер, как Добролюбов, стал искать указаний в заветах французской революции. Но в отличие от Добролюбова Бюхнер верил, что «лучшие друзья» поднимут руки», когда зазвучат революционные лозунги, а лучшими из лучших среди друзей революции он считал крестьян, класс, наиболее задавленный, наиболее униженный и наиболее оскорбленный. И обратился к ним с пламенным прямым призывом. Но он ошибся. «Друзья» не только не подняли рук, но стали тащить его прокламацию в полицейский участок и потащили бы туда же его самого, если бы ему не удалось бежать[1].

Добролюбов трезвее расценивал российскую обстановку. И его призывы были не прямые, а замаскированные, не прокламации, а критические статьи и стихотворения. Но умирал он убежденный, что революция восторжествует и в России. И говорил об этом друзьям. Огорчало его лишь то, что он уже не будет присутствовать при ее торжестве. Кто умеет читать, почувствует, как эта вера, прикрытая меланхолической дымкой, дышит в другом стихотворении Добролюбова: «Пускай умру — печали мало».

Боюсь...
Чтоб все, чего желал так жадно
И так напрасно я живой,
Не улыбнулось мне отрадно
Над гробовой моей доской.

Умирающий юноша в последние свои часы вдруг почувствовал себя вещей ласточкой далекой революционной весны.

[1] См. о Бюхнере мою статью, приложенную к переводу его пьес (1923, изд. «Всемирной литературы»).

А. Ефремин

ПОЭТ НАРОДОВОЛЬЧЕСКОГО ЗАКАТА

(К 20-летию смерти П. Ф. Якубовича)

Спеши бороться и страдать,
И пламенно любить,
И жертвой жертвы не считать
И лишь для жертвы жить!

Смертник, каторжанин, революционер Якубович — несомненно незаурядная фигура. Каждая эпоха выбирает ту или иную индивидуальность для своего характеристического выражения. Судороги героического народничества, разгромленного и обреченного, воплотились в лирике поэта, известного под абревиатурой **«П. Я.»**. Его поэзия отражает настроения революционной интеллигенции эпохи распада революционного народничества. В лирике П. Я. запечатлелись энергия отчаяния, мрачный и упорный героизм, жертвенное сознание долга и бесцельность подвига, который все же должен быть свершен. Строки Якубовича обрызганы кровью, обвеяны мечтой об искупительной смерти. Ни один поэт не мог бы сказать с бóльшим основанием: «Эти песни гирляндою роз мне чела не украсят, конечно, но они создавались из слез и из крови сердечной» (из «Посвящения»). Ни один поэт не посвятил столько обращений к замученным, изгнанным и погибшим революционерам-собратьям, как Якубович: в его собрании стихов находим посвящения Герману Лопатину, А. Зунделевичу, С. Бобохову, И. В. Калюжному, Н. Карауловой, М. Л. Михайлову, Вере Фигнер, М. П. Шебалину, П. Иванову и др.

Два томика стихов [1] П. Ф. Якубовича представляют документ значительной исторической ценности, свидетельство настроений смуты и растерянности на рубеже перехода российской революционной мысли от утопического народнического социализма к научному социализму Маркса, свидетельство настроений той

[1] Стихотворения Якубовича вышли в первом издании под псевдонимом Матвея Рамшева (СПБ. 1887). Через 11 лет появились под обычным псевдонимом «П. Я.» (1898). Первый том выдержал 7 изданий, второй — пять (последнее — в 1913 г.). — Литературные псевдонимы Якубовича: П. Гриневич, Аквилон, П. Данилович, М. Гарусов, Филиппович, Я., П. Я., Л. Мельшин, М. Рамшев и др.

части интеллигенции первой половины 80-х годов, которая почитала необходимым оставаться на позициях народничества в то время, когда об'ективные условия для него миновали. Поэтические высказывания Якубовича как бы знаменуют движение последней волны революционного народничества, — движение, полное отчаяния, безнадежности, сомнения, и — притом сомнения не только в исходе борьбы, но и в ее программе.

Якубович умер всего лишь 20 лет назад. Но жизнь его кажется столь далекой, что недоумеваешь: неужели он ушел так недавно? Недоумение это естественно, ибо фактически Якубович умирал дважды: в первый раз почти полвека назад, когда был арестован по делу «Народной воли» (в 1884 г.) и приговорен военно-окружным судом вместе с Г. Лопатиным, Конашевичем, Стародворским и др. к повешению. Якубович отбывал долгие годы изоляции. Крепость, этапы, каторга, ссылка приостановили политический рост Якубовича. Вернулся он лишь за десяток лет до смерти, вернулся надломленным, больным, опустошенным. Может быть, это состояние и помешало ему понять и оценить те события общественной жизни, которые произошли в течение 90-х годов в связи с выступлением русского рабочего класса. А между тем Якубович как раз принадлежал к ветви народовольцев, сильно сомневавшихся в непогрешимости народничества еще в первой половине 80-х годов. В то время Якубович был лидером группы, которая намечала выделиться в отдельную фракцию «Молодой партии народной воли», — «красные петухи», как окрестил их Герман Лопатин. Из показаний Якубовича на допросе от 28 мая 1885 года о «Молодой партии народной воли» и ее задачах мы узнаем, что разногласия с Исполнительным Комитетом «Н. В.» касались не только организационных вопросов, но и теоретической стороны дела. «Теоретические разногласия, — заявляет Якубович, — состояли в том, что Комитет хотел оставить программу партии совершенно в том же виде, в котором она была в цветущий период деятельности «Н. В.», — в 1879—1882 гг. А это значило направить все силы... на борьбу с существующей в России политической системой. Молодая же партия полагала, ...что главное внимание и главные усилия следовало направить теперь на широкое развитие местных революционных групп, на пропаганду чисто-социалистических идей в рабочем сословии, на привлечение симпатий этого последнего к делу партии...» По воспоминаниям И. И. Попова Якубович однажды заявил: «По нашему убеждению, революционная партия должна базироваться на народной партии, к которой принадлежат и рабочие. Кто знает, может быть, недалеко то время, когда революционное дело от радикальной и социалистической интеллигенции перейдет в руки рабочих и крестьян?» Стихотворение «Батрак» (правду сказать, подобных стихотворений у него очень мало) также иллюстрирует сильные колебания Якубовича-народника. «Батрак» на-

писан с истинным вдохновением. Сарказмом насыщена каждая строка; стихотворение рисует положение сельскохозяйственного пролетариата. Но что еще важнее: здесь же показан путь образования батрачества: неумолимый пресс капиталистического режима беспрестанно выбрасывает мелких собственников в разряд пауперов. Поэт скорбит над призрачной свободой обездоленного пролетария и разоблачает фальшь и лицемерие буржуазного общества, смеющего говорить о «свободе»:

...Свободный батрак!..
Свобода и рабство еще не бывали,
Казалось, от века в союзе таком...

К пролетарским мотивам Якубович обращается также в стихотворении «Песня труда» и в некоторых др.

В 1883 году написана поэтом сказка-поэма «Меч и лира». Герой ее сомневается в спасительности террора. Растерянность и скептицизм автора поэмы отразились в художественных образах произведения. Таким образом, мы видим на целом ряде фактов, что основные положения народничества терпят значительный ущерб в воззрениях молодого Якубовича. Это было время, когда раскол и растерянность потрясали ряды народников, когда целая ветвь их — «чернопередельцы» — перешла в лагерь марксистов.

Что было бы с Якубовичем и каков был бы его путь, если бы как раз в это время он не был арестован и замурован, — сказать трудно. Но одно надо отметить: ортодоксальным народником он в те времена никак не обещал быть. Да и лирика его запечатлена настроениями народовольческого заката.

В конце 80-х годов, когда народничество выродилось в глубоко-реакционное течение, Якубович пишет: «Затерты славные стези, потушен факел идеала, и знамя светлое в грязи»... Поэт, записывая эти строки, не знал еще, что и его самого тоже ждет впереди такая же участь, что и ему придется разделить судьбу всех народников, скатившихся в лагерь пошлого мещанского радикализма.

Разносторонне одаренный человек, Якубович стал печатать стихи уже в 70-х годах. В начале 80-х годов юноша-Якубович имел уже репутацию выдающегося в литературном смысле человека. Стихи его заучивались наизусть и производили сильное впечатление на вечеринках. На литературу Якубович смотрел, как на гражданский долг [1]. «Теперь мы, молодые писатели, должны так работать, чтобы трещала бумага и из-под пера сыпались искры» [2], — поучал он.

Однако необходимо сказать, что пафосные призывы в победный бой не составляют ведущей линии в лирике Якубовича.

---

[1] Якубовичу же принадлежит идея выпустить к похоронам Тургенева «Обращение к обществу». Им же был написан и первоначальный текст.

[2] В. Дмитриева, Так было. Из-во «Молодой гвардии», стр. 206.

В качестве поэта-бойца он выступает довольно редко и немощно [1]. Превалирует лирика скорби: «Ах! Не в ясное утро, румяной зарей, вышел с музой моей я на жизненный путь», — именно таков ведущий мотив. Правда, временами мы находим строки: «Я весь — огонь и меч, я весь — порыв отмщенья, и гнева я певец до гробовой доски»... Но подобные мелодии звучат и нечасто и неубедительно.

«Равнина мертвая под снежной пеленой... Кругом тоска, зловещая тоска!» — такою виделась поэту Россия. И неудивительно: в начале 80-х годов никакого политического движения широких масс в России не было, ни в среде рабочих, ни крестьян, ни в кругах либерального общества. Та кучка интеллигентов-революционеров, которая героически сражалась с царизмом, чувствовала себя изолированной. Скорбь обреченности дает себя знать даже в самой поэтике заглавий стихотворений Якубовича. Вот их примерный перечень: «Тревога», «Забытый мертвец», «Сны узника», «В черный день», «Над могилой друга», «Всё вижу труп безжизненный» и т. д., и т. д. Стихи сгруппированы в разделы. Названия разделов свидетельствуют об их внутренней настроенности. В какой же обстановке создавались они? Стихи 1884—1886 гг.— «В крепости». Стихи 1887 г. — «В дороге», и надо же знать, в какой дороге: в дорожном этапе каторжан, где Якубович следовал вместе с уголовными, в кандалах и с бритой головой, а стихи 1889—1893 гг. помечены: «Кара и Акатуй»...

Сознавали ли народовольцы 80-х годов безнадежность своих предприятий? 10 февраля 1883 г. последний член Исполнительного Комитета «Н. В.» — Вера Фигнер была арестована по доносу Дегаева. В своих воспоминаниях она пишет: «Я была подавлена общим положением дела в нашем отечестве; сомнения не было — борьба, протест были кончены... народ безмолствовал и не понимал. Общество молчало, хотя и понимало» (Вера Фигнер. «Запечатленный труд»). В обстановке жесточайших репрессий, свирепой реакции, подрывной работы провокаторов (Дегаев, Окладский и др.) — народовольцы не могли смотреть на себя иначе, как на жертвы. Идеей самопожертвования насыщена каждая строка Якубовича: «Кипит душа огнем желанья — итти на смертные страданья»... Поэта преследуют тревожные видения. Его осаждают тени великих страдальцев, сложивших головы в петлях царских виселиц, замученных в казематах, умирающих в далеких

[1] В «Народной воле» Якубовичу приписывают известное стихотворение «Песнь гражданки. — Посвящается женам, не просящим помилования своим мужьям» («Н. В.», № 3, 1880 г.) и стихотворение «Матери» («Н. В.», № 6, 1881 г.). — Поэтическая слава Якубовича была столь популярна, что ему же приписывалась известная сатира — «Сказка про то, как царь Ахреян ходил богу жаловаться». На самом деле автором ее была А. П. Барыкова (в женевском издании М. Элпидина ошибочно указано авторство гр. А. К. Толстого).

тундрах. Они шлют суровые упреки: «Отчего не лежит твой истерзанный труп рядом с нами, — погибшими братьями?» Можно ли предаваться счастливым переживаниям в такой обстановке? — Нет, это немыслимо. Приходится отречься от личного счастья. Но найдутся ли силы для подвига? — Ведь «Душа молодая невластна грезы личного счастья проклясть»... Отсюда — колебания, раздвоенность, сомнения. Отсюда — и название стихотворений этого цикла (1878—1884 гг.): «На весах».

В рядах народнической молодежи шло брожение. Внутри партии «Н. В.» намечались все более резкие разногласия. Одни уходили от революции совсем и передавались в лагерь врага (Лев Тихомиров и др.). Другие становились обывателями, составляя мишень для гениальных сатир Салтыкова-Щедрина. Третьи проникались учением Маркса и переходили на позиции социал-демократии (Плеханов, В. Засулич, Л. Дейч и др. и ряд рабочих кружков). Внутри «Народной воли» шел раскол и выделялась «Молодая партия Н. В.», руководителем которой был именно Якубович. А параллельно зрели разочарование, безверие, скепсис. — «Во все века страдания людей одна лишь смерть надежно исцеляла». Поэт — в унынии: «Одолели думы мрачные, гибнуть — страшно, жить — страшней!». Всеобщее равнодушие становится для всех очевидным, и все же в такой вот обстановке Якубович принимает решение: «Время нам на труд итти великий, — победить, иль славно умереть!». Как раз в это время Якубович оказывается в центре народовольческого движения, становится его руководителем. Каковы же его настроения? — «Я сознаю без страха, что умерла о счастии мечта, и не подняться ей из праха»...

«Перед нами поэт, который знает, что жизнь представляет собою мрак и боль, что она сложна, полна бездн. Но он от этого не отчаялся, не расхандрился, напротив, он словно сжал руками свое сердце. Он старается сохранить во всем какое-то высокое спокойствие, стремится, как художник, доминировать над окружающим. Он не плачет. Он поет мужественную и горькую песню именно потому, что не хочет плакать».

Приведенную запись мы находим у А. В. Луначарского. Она очень верно характеризует настроения П. Якубовича. Но относится она не к Якубовичу: Луначарский применяет приведенную характеристику к... Шарлю Бодлеру [1]. Привлечена же цитата из Луначарского нами сюда не зря.

Суть в том, что Якубович весьма сильно увлекался декадентом и упадочником Бодлером как раз в те времена, когда вел активную работу в партии «Народная воля». Мемуаристы вспоминают о приверженности Якубовича к названному поэту, которого Якубович любил декламировать на вечеринках. «...Не рас-

[1] См. статью А. Луначарского о Ш. Бодлере в «Литературной энциклопедии», том I, стр. 550.

стающийся с книжкой Бодлера»... — таким вспоминает Якубовича престарелый народоволец И. И. Попов [1].

Якубовичу принадлежит перевод знаменитой книги стихов Ш. Бодлера «Цветы зла» [2]. В этой книге сосредоточены, как в фокусе, мрачное разочарование, скепсис, пессимизм, охватившие французскую деклассированную интеллигенцию в годы реакции, последовавшей за революцией 1848 г.

Совпадение творческих мотивов обоих поэтов — француза и русского — не должно удивлять. Настроения разночинной российской интеллигенции после разгрома народнической революции обрисованы уже нами выше. Отчаяние, боль обреченности, растерянность и разочарование свили себе здесь прочное гнездо. Поэзия Якубовича и отражает указанные переживания, находящие отклик в разочаровании и скептицизме Бодлера, которым, в некоторой мере, созвучны переживания интеллигенции эпохи распада народничества, уже выдохшегося, народничества, уже потерявшего аромат революционной напряженности, свойственной ему в 70-х годах.

Мысли поэта-народовольца мрачны; он охвачен темными предчувствиями.

Суть в том, что Якубовича одолевали не только тревоги об участи сотоварищей-подпольщиков, не только свирепость царских палачей, не только общественное равнодушие. Это было время, когда самая доктрина народничества подвергалась сильным испытаниям, и программа «Народной воли» — тоже. В проникновенном стихотворении «Спор» (1882 г.) мы читаем: «И часто, случалось, не видели мы в речах наших смысла и склада»... Мимо подобного признания никак нельзя пройти. Оно весьма симптоматично: как раз начиная с 1882 года, история «Народной воли» представляет историю сомнений и исканий, отпочкований и перехода на марксистские позиции. В 1883 г. была уже сорганизована группа «Освобождения труда», — родоначальница революционного марксизма в России и ВКП(б).

Между тем осенью 1884 года деятельность Якубовича была прервана арестом. Вернулся он в Петербург после тюрьмы, каторги и ссылки на поселение лишь в 1899 г., и тут его ожидал конец, постигший почти всех народников, скатившихся в лагерь мещан-радикалов. Якубович писал либеральные стихи, статьи, рецензии, — ничем не выделяясь из общего уровня людей своего круга.

История Якубовича симптоматична и поучительна, а поэзия его дает нам свидетельство психоидеологии интеллигентских

[1] И. И. Попов. Минувшее и пережитое. Воспоминания за 50 лет. Петербург. «Колос». 1924 г. Стр. 148.

[2] Les fleurs du mal. 1857. Имеются также переводы Эллиса, Сологуба и др.

групп эпохи организационного и идейного распада народничества и в этом смысле составляет ценный исторический документ.

Якубович обратил на себя внимание также в качестве высокоодаренного бытописателя каторги. Появление записок «В мире отверженных» вызвало многочисленные отклики. Книга эта выдержала до революции много изданий. Для советской молодежи она представляет колоссальный интерес, и приходится удивляться тому, что она до сего времени не переиздана. Книга написана в такой же мере правдиво, как и художественно. Глава «Ферганский орленок» стоит на уровне лучших художественных в русской литературе зарисовок. Множество портретов, ситуаций, характеристик из мира каторги, занесенных на страницы «Мира отверженных», останется навсегда драгоценным материалом. Книга при появлении произвела сильное впечатление: она как бы противоставила идеализированному миру каторжан Достоевского («Записки из мертвого дома») — горькую неприкрашенную правду. В то же время она обнаруживает также, что народническое мировоззрение ее автора сильно поколеблено, и притом с значительным креном в сторону либерализма.

Особенно рельефно выявлено здесь недоверие к массам. (См. главу «Демоны зла и разрушения»). Вот что читаем мы в названной главе: «Заводились иногда общие разговоры и на широкие общественные темы. И мне здесь приходилось поражаться дикостью взглядов и душевной очерствелостью моих невольных товарищей... Между прочим, почти все без исключения отличались страшной ненавистью к «железным носам», — дворянам, купцам и чиновникам... Предлагались самые дикие, невозможно-кровавые проекты социального переустройства, проповедывались такие разрушительные теории, какие не снились ни одному анархисту в мире!»

Что же предлагалось в мире «отверженных»? Какие мечты лелеяли они? — Естественно, что их помыслы были сумбурны, подчас извращенны, но они были заряжены таким стихийным классовым озлоблением, которое свидетельствовало, что уголовные каторжане — в большинстве своем являлись жертвами помещичье-буржуазного режима. И вот это-то классовое неистовство и заставляло скатившегося к либерализму бывшего народовольца закончить главу следующими жалкими словами: «Невеселые думы овладевали мной после каждого из таких разговоров; жутко и страшно становилось за будущее родины»...

Разумеется, изолированный в далекой каторге Якубович не мог знать, что в стране окреп и осознал себя уже новый класс, новая сила — пролетариат, — сила, которой суждено играть организующую и направляющую роль в революции, сила, которая сумеет стать во главе движения и которая подчинит себе анархические бунтарские склонности крестьянства и подымет их до творчески-созидательных стремлений пролетарской революции.

Скорбная книга «В мире отверженных», выстраданная на каторге, тем ценна, — при всем своем либерализме, — что является свидетельством того проклятого режима, который больше никогда не вернется. Массовый наш современный читатель воспримет литературное наследие Якубовича в историческом аспекте, а молодежь узнает, каким путем шли народники, и какие жертвы были положены в борьбе с царизмом.

И. Н. Кубиков

ПРОЛЕТАРСКАЯ ПОЭЗИЯ В НЕЛЕГАЛЬНОЙ И ПРОФСОЮЗНОЙ ПЕЧАТИ[1]

(Эпоха 90-х и 900-х годов)

I

Обычно истоки пролетарской поэзии видят главным образом в первых стихотворных опытах Шкулева и Нечаева. Но, как известно, в первоначальной стадии своего творчества эти названные поэты растворялись в общем потоке городской мещанской поэзии, не утратившей своей связи с крестьянством. А между тем к моменту начала массового рабочего движения конца 90-х годов из пролетарской среды выходят безвестные выразители настроений своего класса, сдавленного двойным гнетом — капитала и царского абсолютизма.

Нелегальная марксистская печать того времени, преследуя задачи боевого идеологического характера, лишь иногда помещала на своих страницах образцы политической поэзии, имеющие как бы подсобный характер. И только нелегальный орган примитивного экономизма «Рабочая мысль» дает в этом отношении более обширный и интересный материал для суждения об истоках пролетарской поэзии.

Как известно, нелегальная «Рабочая мысль» не являлась органом революционного марксизма. Считаясь с неразвитостью рабочего сознания, а потому ставя своей ближайшей задачей лишь борьбу за экономические интересы рабочей массы, идеологи «Рабочей мысли» не понимали, что вожди рабочего движения должны, по выражению Ленина, «уметь поднимать стихийность до сознательности». В своей знаменитой статье «Что делать?» Ленин указывал экономистам, что революционные марксисты «не могут допустить, чтобы организация экономических обличений составляла их преобладающую деятельность», ибо партия, как он говорит, «представляет рабочий класс не в его отношении к данной только группе предпринимателей, а в его отно-

[1] Настоящая статья представляет собой доклад, прочитанный автором в группе русской литературы эпохи империализма ГАИС 9 марта 1931 года.

шении ко всем классам современного общества и государству, как организованной политической силе».

При этом Ленин прекрасно понимал, что даже рабочее движение того времени таило в себе гораздо больше возможностей, чем полагали «интеллигенты-экономисты», которые, по его мнению, «навязывали рабочим свою узость, свою неуверенность, малодушие, свои шатания».

При всей своей политической ограниченности «Рабочая мысль», выражая недостаточную зрелость рабочего движения, была все же вынуждена выступать не только против предпринимателей, но и против самодержавно-полицейской системы, хотя и не облекая свои выступления в законченную программу. К. Тахтарев в своих воспоминаниях отмечает «широкое распространение «Рабочей мысли» и то сочувствие, которое она встретила по отношению к себе среди рабочих не только в Петербурге, но и во всех других рабочих центрах». Главными сотрудниками были сами рабочие. Писаниям рабкоров отводилось самое обширное место. Причем среди этих рабочих корреспонденций появлялись временами своеобразные перлы пролетарского творчества, характерные по своему колоритному стилю. В этом отношении особенно интересно описание максвелевской стачки 1897 г. данное одним из рабкоров под заголовком «Бой за правду» («Рабочая мысль», 1898 г. № 5). Это описание приводится в книге Тахтарева, а затем уже из этой книги попало в «Историко-революционную хрестоматию» под редакцией Б. Горева. Безвестный автор этого документа, повидимому, принадлежал к той группе старых рабочих, которые пришли в рабочее движение через религиозные искания. На всем стиле его корреспонденции сказывается влияние так называмого «священного писания». Торжественно библейски звучит уже самое начало: «Фабричный народ пред'являл фабричной министрации, что расценок мал на пуд или на кусок материи». А затем с новой строки: «Фабричная министрация не приняла рабочих слов и делала по-своему. Тогда фабричный народ задумал сделать стачку». Слово «товарищи» отсутствует в словаре этого рабкора, и, описывая мероприятия администрации, он бере тдругое слово, взятое из «Деяний апостолов»: «На 15 декабря рабочие увидели гибель братий». Своеобразный ритм повествования выдержан почти до конца. И, например, столкновение рабочих с полицией изображается в таких тонах: «В это время открылся бой настоящий. Рабочие бросали в полицию ведрами, бочками, чашками, дровами и даже фабрикантовыми часами». Победа полиции дана в такой картине: «Пристав дал полиции приказ, чтобы у каждой квартиры было 15 человек городовых. Приказ пристава был исполнен, некоторые городовые вытащили шашки наголо и рубили шашками лари, в ларях находились рабочего разные припасы: водка, мясо, сыр и т. п. Городовые водку пили, а мясом закусывали».

В нашу задачу не входит разбор беллетристики, которая, хотя и в незначительном количестве, все же имеется в «Рабочей мысли».

Можно, например, указать на статью в № 5 «Рабочей мысли» под заголовком «Наши рабочие», или на очерк из быта сибирских рабочих «Тяжелая расправа». В данной статье мы берем стихи, представленные в «Рабочей мысли» произведениями, из которых некоторые пользовались потом широкой популярностью в рабочей среде.

В общем своем виде стихотворная продукция «Рабочей мысли» носит пестрый характер. Есть стихи, лишенные даже элементарной технической грамотности, и стихи, говорящие в самой общей форме о тяжести рабочего труда, но есть и произведения, достойные занять место в любой хрестоматии. В нашу задачу входит отметить все существенное, дающее представление о подлинных истоках пролетарской поэзии.

Прежде всего в отличие от городской мещанско-обывательской поэзии суриковского характера, с преобладающими в ней мотивами тихой жалобы на горькую долю, поэты «Рабочей мысли» сразу выступают с произведениями определенной боевой установки.

Можно даже отметить, что, несмотря на примитивный экономизм и отсутствие революционно-марксистской программы, рабочие поэты как бы инстинктивно связывают борьбу экономическую с борьбой политической. В этом отношении характерно агитационное стихотворение, помещенное в № 9 «Рабочей мысли» (1900 г.).

«Тяжко, Ваня, друг мой...
Всюду, всюду, где в почете
Короли, цари, монахи,
Где к услугам высочайшим
Губернаторы и судьи,
И министры, и иереи,
Где купцы и фабриканты,
Окруженные штыками
Для охраны своей власти,
Проживают век в довольстве, —
Там товарищей и братьев
Наших кровных притесняют».

Так в трактире друг мой Колька
Вечерком в начале мая
Вел беседу, потихоньку
Монопольку попивая.

И дальше перед читателем развертываются в этом стихотворении отдельные этапы истории: говорится о крепостном праве в прошлом, об освобождении крестьян на выгодных условиях для помещичьего класса, о деяниях фабриканта Морозова. Каждая строфа прерывается изображением пропагандиста Кольки,

прихлебывающего «монопольку», т. е. водку, продажа которой с 1898 г. стала монополией государства. И вот в заключительной части этого стихотворения, не могущего правда претендовать на поэтическую значительность, мы видим, как задача борьбы экономической связывается с борьбой против царской власти и ее оплота.

Не тужи, дружище Ваня,
С нами правда, с ней победа.
Глянь: повсюду в целом мире
Поднял голову рабочий.

Глянь, он правою рукою
Гордо держит знамя света.
Видишь волны масс народных?
Слышишь шум собраний грозных,
Гул речей громоподобных?
Это, друг мой, брат мой Ваня,
Батальоны наших братьев.
Горе миру всей неправды,
Миру мрака и насилий.
Прочь купцов и фабрикантов,
Притеснителей народных!
Прочь министров всех и судей
И иереев лицемерных!
Прочь монархов венценосных
С их державой и порфирой!

В стихотворении, посвященном первомайскому празднику («Рабочая мысль», 1899, № 6), отмечается также политический характер праздника. Исходя из даты международного рабочего конгресса 1889 г., когда было вынесено решение праздновать первое мая, поэт «Рабочей мысли» пишет:

Уж проходит год десятый
С той поры, как целый свет
Облетел призыв крылатый:
В этот день работы нет.

Над Уралом и Кавказом,
Над Невой и над Днепром
Пусть наш клич раздастся разом,
Как весенний первый гром!

Насыщенное бодрым призывом, это стихотворение говорит нам о том, что в исторической обстановке прошлого участие в первомайском выступлении было прежде всего актом героического характера. Как известно, об этом говорят и страницы романа М. Горького «Мать», к этому же революционному порыву призывает и безвестный пролетарский поэт:

Пусть хозяева, жандармы
Второпях забьют в набат,
Пусть выходят из казармы
Против нас ряды солдат.

Нас угрозой не принудишь,
В этот день работ не будет,
Наш ответ готов давно:
Все решили мы одно [1].

Можно бы привести ряд стихотворений из двадцати с лишним номеров «Рабочей мысли», вышедших за период от 1897 до 1902 года, где имеются и размышления над социальными противоречиями жизни (стих. «Рабочего убило колесо бесчувственной машины» № 7, за 1899 г.), и стихи, дающие общие представления о положении трудящихся масс. Но, к сожалению, в подавляющем большинстве они лишены всякой поэтической ценности. Среди стихов такого рода есть некоторые достойные быть отмеченными, хотя бы в качестве материала при изучении истории революционного рабочего движения. В этом отношении представляют интерес два стихотворения. Первое из них посвящено жандармскому полковнику Пирамидову, который прославился особой энергией при уловлении политической крамолы.

Не спит Пирамидов, не ест и не пьет,
Тоска его смертная гложет:
Союз, что «Рабочую мысль» издает,
Никак изловить он не может.
Свирепствует подлых опричников тьма,
Их вождь не дает им покою;
За номером номер выходит меж тем,
Рабочего набран рукою
и т. д. [2].

Другое стихотворение («Рабочая мысль», 1902 г., № 15) посвящено работнице карточной фабрики, Марфе Яковлевой. Эта юная работница во время столкновения рабочих-обуховцев с полицией подавала камни своим товарищам, чтобы они быстрее отвечали на натиск жандармов и городовых. Приговоренная к трем годам тюремного заключения Марфа Яковлева, в сознании автора стихотворения, является одной из первых работниц-революционерок [3].

---

[1] Необходимо отметить, что стихи безвестных поэтов «Рабочей мысли», попадая потом в нелегальные революционные сборники, а через них и в хрестоматии наших дней, утрачивают даже обозначение своего первоисточника. Так, например, в первомайской хрестоматии, составленной С. Валк и А. Шиловым (Гос. изд. 1924 г.), среди прочих помещено и это первомайское стихотворение. И вот в то время, как все другие произведения сборника снабжены примечаниями и указанием первоисточника, для этого стихотворения у составителей не оказалось никаких данных для пояснения.

[2] Этот полковник Пирамидов был, во время спуска нового броненосца в 1901 году, убит случайно упавшей на его голову железной балкой.

[3] В статье «Каторжные правила и каторжный приговор» («Искра», 1901 г.), посвящая пламенные строки борцам за общерабочее дело, Ленин говорит и об этой девушке-работнице: «Память об убитых и замученных в тюрьмах героях товарищах удесятерит силы борцов и привлечет к ним на помощь тысячи помощников, которые, как 18-летняя Марфа Яковлева, скажут открыто: «мы стоим за братьев» (В. Ленин, Соч., т. IV, изд. 1925 г., стр. 61).

Написанное характерным некрасовским размером, это произведение, к сожалению, лишено поэтических достоинств. Правда, оно дышит искренним стремлением увековечить подвиг юной работницы. Он называет ее «чудной девушкой, с ясным сознанием», смело пошедшей на борьбу. Отметим сравнительно лучшие и существенные строки:

День роковой наступил. Ты в волнении
Жадно следила тревожной душой
За каждым возгласом, каждым движением,
За бушевавшей толпой.
Видела ты, как бессмысленно дико
Слуги царя стали в братьев стрелять,
Слышала стоны их, слышала крики...
Дальше не в силах была ты молчать.
С бьющимся сердцем, с пылающим взором,
Быстро нагнувшись, камни собрала
И, потрясенная горем, позором,
Их ты воюющим братьям дала.

Но при обзоре этого неразобранного наследия прошлого было бы ошибочно видеть в нем лишь факты историко-культурного характера. Нет, в этой груде интересного материала есть крупицы подлинной поэзии. Их надо бережно собрать и сохранить. Возьмем, например, стихотворение «Ветер», помещенное в № 12 «Рабочей мысли» 1901 г. Здесь то мышление в образах, которое является одним из элементов поэтического достоинства произведения.

Что ты плачешь, ветер, стонешь, забывая,
Ты куда несешься? Из какого края,
Без пути, приюта, страждущий, бездомный,
Мечешься как голубь над равниной темной?
Отвечает ветер, глухо завывая:
«Много слез я видел, над землей летая...
В дальней деревушке, бедной, неприглядной
Слышен плач крестьянский, ропот безотрадный...
В городах цветущих слышал стон голодных,
Лязг станков рабочих, свист ремней приводных,
Проституток нищих горестные лица...
И от смрадных фабрик мчался я как птица.
На пути я встретил честную дружину,
Море братской крови залило равнину,
Трупы освещало солнце с небосклона,
И как вестник смерти я влачил знамена.
Мчался, долго мчался. Вдруг страны пустынной
Вижу желтый замок, каменный, старинный.
Часовые ходят, сторожат могилы.
Дальше не летел я: не хватило силы».

Не менее важно отметить такие образцы пролетарской сатирической поэзии, каким является «Сказка о попе и чорте», помещенная в № 7 «Рабочей мысли» за 1899 г. Это стихотворение

может служить украшением любой антирелигиозной хрестоматии. Уже в 1902 г. эта сказка удостоилась попасть в один из нелегальных социал-демократических сборников революционных стихотворений, изданных в Женеве. По своему идеологическому смыслу это стихотворение в образной форме формулировало настроение пролетариата, само классовое бытие которого толкало на путь критического отношения к христианской догматике. В этом произведении удачно сочетается стихотворная метрика с формой рабочего сказа.

В церкви, золотом залитой,
Пред оборванной толпой
Проповедывал с амвона
Поп в одежде парчевой.

Изнуренные, худые
Были лица прихожан,
В мозолях их были руки,
Поп был гладок и румян.

«Братья, — он взывал народу, —
Вы противитесь властям;
Вечно ропщете на бога,
Что живется плохо вам.

Это дьявол соблазняет
Вас на грешные дела,
В свои сети завлекает,
Чтоб душа его была.

Вот за то, когда помрете,
Вам воздастся по делам:
В пламень адский попадете
Прямо в общество к чертям».

Мимо церкви в это время
Чорт случайно проходил.
Слышит — чорта поминают,
Уши он насторожил.

Подобрался под окошко
И прислушиваться стал.
Всем, чем поп народ морочил,
Чорт все это услыхал.

Повалил народ из церкви,
Наконец выходит поп...
Чорт к нему. Сверкнул глазами
И попа за рясу — цоп.

«Ну-ка, отче толстопузый,
Что про нас ты в церкви врал?
Отвечай, какие муки
Беднякам ты обещал.

Чортом вздумал ты пугать их,
Страшным адовым огнем...
Что им ад? Они и в жизни
Терпят тот же ад. Пойдем...

Поп бежать. Но чорт за ворот,
Как щенка, его поймал
И, подняв с собой на воздух,
В даль туманную помчал.

И дальше описывается труд литейщика в адской обстановке завода эпохи девяностых годов, когда господствовал одиннадцатичасовой рабочий день. При этом отсутствие предохранительных мер приводило к гибели изнуренных рабочих.

Вдруг большими языками
Лаву стало вверх кидать.
Люди в ужасе смертельном
Попытались убежать.

Но напрасно с страшной силой
Клокотал чугун в котле:
Обгорелые стонали,
Корчась в муках на земле.

Поп, от страха замирая,
Полы рясы подобрал
И быстрей косого зайца
Из завода тягу дал.

Эта «Сказка о попе и чорте» проникла в самую толщу рабочих-металлистов и пользовалась среди них огромной популярностью, хотя источник этого произведения и остался для широкой массы неизвестным. В повести пролетарского писателя наших дней Якова Шведова — «На мартенах» рассказывается о том, как это стихотворение обратилось в песню. Приведя первые строки «Сказки о попе и чорте», Я. Шведов говорит: «Это про гужоновский завод в пятом году пелась песнь, и доныне ее вспоминают рабочие». Вполне извинительно, разумеется, что молодому современному пролетарскому писателю неизвестен источник этой песни. Гораздо важнее другое очень интересное явление: попав в толщу рабочей массы, это произведение делается достоянием рабочего фольклора. Отсюда некоторые разночтения текста в подлиннике и у Якова Шведова, а также те добавления местного характера, которых нет в оригинале:

«Так сиди здесь, у Гужона,
На отливке чугуна...
Вот где ад и где мученье
Толстопузого попа!» [1]

Очень важно отметить, что в числе других стихотворных опытов мы находим и одно произведение такого жанра, который получил необычайно яркое оформление в эпоху нового под'ема рабочего движения после революции пятого года. Дело идет о басне, в творчестве Д. Бедного насыщенной таким богатым социально-политическим содержанием. В «Рабочей мысли» (№ 6, 1899 г.) мы находим один такой образец басенного жанра, как бы предваряющий историческую закономерность появления Д. Бедного. Басня безвестного пролетарского поэта не имеет названия, но ее социальный смысл вполне прозрачен:

---

[1] Я. Шведов, На мартенах, изд. «Пролетарий», 1928 год, стр. 10.

Барана волк дерет,
Баран орет...
Барану тоже ведь конец не сладок.
На крик осел бежит.
«Как смеешь ты шуметь? —
Барану он кричит. —
Ведь нарушаешь ты общественный порядок...»
Мораль сего ясна:
Баран, когда его дерут,
Хоть волком вой,
А нарушать не смей общественный покой.

Стихотворная продукция «Рабочей мысли» не особенно велика. Но из всего этого материала, как мы видим, можно извлечь подлинные образцы рабочего творчества, имеющие огромное значение при изучении истоков пролетарской поэзии.

II

Революция девятьсот пятого года, давшая возможность сначала явочным порядком образовать профсоюзы, привела к закону 4 марта 1906 г. об обществах и собраниях. Этим законом предрешались рамки легализованного профессионального движения. И вся дальнейшая история рабочего профсоюзного движения есть стремление со стороны власти сузить эти права, а с другой — неуклонные попытки рабочих профсоюзных организаций расширить, или во всяком случае отстоять рамки этой легальности.

Учитывая двухстороннюю форму рабочего движения — партийную и профессиональную, — В. Ленин еще в 1902 г. в статьях «Что делать?» с присущей ему ясностью намечает пути пролетарской борьбы. Понимая огромную важность экономической профессиональной борьбы рабочего класса, Ленин еще до попыток меньшевиков-ликвидаторов эпохи 1909 — 1914 гг. растворить партийную организацию в легальных возможностях столыпинского режима, — в этой статье предостерегающе писал: «Организация революционной социал-демократической партии неизбежно должна быть иного рода, чем организация рабочих для такой борьбы». Намечаемая В. И. Лениным формулировка уже в 1902 году предрешала то взаимоотношение между нелегальной партией и легальными профсоюзами, которое и имело место в 1907—1914 гг.: «Организация рабочих должна быт, во-первых, профессиональной; во-вторых, он должна быть возможно широкой; в-третьих, она должна быть возможно менее конспиративной. Наоборот, организация революционеров должна обнимать прежде всего и главным образом людей, профессия которых состоит из революционной деятельности. При этом общим признаком такой организации должно совершенно стираться всякое различие рабочих и интеллигентов (разрядка Ленина), не говоря уже о различии тех и других. Эта орга-

низация должна быть не очень широкой и возможно более конспиративной» (В. Ленин, «Что делать?»).

В данной статье нет возможности подробно останавливаться на борьбе внутри профсоюзного движения этой эпохи. Скажем только, что весь дальнейший ход истории революционного рабочего движения подтвердил историческую правоту взглядов В. Ленина на взаимоотношение партии и профсоюзов в эпоху между первой и второй революцией.

Те задачи экономического характера, которые ставила себе нелегальная «Рабочая мысль», — после 1905 г. перешли к легальным профсоюзам. И поскольку профсоюзы были формой защиты интересов рабочего класса, участие в этой работе было необходимо. Всякий партийный рабочий, как писал Ленин, «должен, по мере возможности, оказывать содействие и активно работать в этих организациях».

Профсоюзные журналы этого времени заполнялись статьями общеэкономического характера или статьями, связанными с вопросами общерабочего законодательства, но иногда персональное преобладание людей того или иного идеологического направления накладывало свой отпечаток на характер журнала. В нашу задачу не входит характеристика профсоюзной журналистики в целом, а лишь обзор тех опытов стихотворного характера, которые в ней имели место. Почти в каждом профсоюзном журнале этого времени, за исключением органа печатников, можно найти стихи, посвященные или положению рабочего класса в целом, или рабочим данной профессии. При этом каждый профсоюз как бы выделял из своей среды постоянных стихотворцев. В журнале ткачей регулярно появлялись стихи Привалова, которые в 1909 г. частью вышли отдельным изданием («Песни прядильщика»), в журнале кожевников—стихи Фролова, в органе деревообделочников—стихи Макара Бедного. Но вся эта стихотворная продукция в настоящее время уже не представляет особого интереса. Зато совсем иное впечатление производят стихи двух поэтов журнала металлистов. Один из них писал под псевдонимом «Чеченец», другой—«Синеблузник». Здесь мы имеем дело с задатками такого поэтического дарования, на котором стоит остановиться обстоятельно и подробно. И так как образцы рабочего творчества погребены в профсоюзном журнале девятисотых годов, ставшем архивной редкостью, то нам придется с необходимой полнотой воскресить эти теперь никому неизвестные ростки пролетарской поэзии [1].

Приходится пожалеть о том, что не удалось раскрыть настоящую фамилию поэта, писавшего под псевдонимом «Чеченец».

---

[1] Полицейские преследования эпохи политической реакции приводили к частому закрытию профсоюзных журналов, а потому работу приходилось продолжать под новым заголовком. Вот почему на протяжении данной статьи один и тот же журнал металлистов проходит под наименованием «Кузнец», «Единство», «Рабочий по металлу», «Металлист».

Необходимо все же привести хотя бы те данные, которые мы находим в журнале металлистов «Единство», 1909 г., № 1. Здесь помещено стихотворение Чеченца «Ответ на привет», в конце которого имеется такое примечание от редакции: «Автор — т. Чеченец — литейщик одного из местных заводов, долгое время был делегатом союза и работал в правлении. Занесен в «Черный список» и вскоре выслан из Петербурга». Таким образом перед нами поэт, органически связанный с рабочим движением. Указанный «Ответ на привет» является клочком автобиографии попавшего в «Черный список» поэта-рабочего. Возьмем это стихотворение лишь как документ, вскрывающий тяжелые жилищные, материальные и заводские условия, в которых пребывает высланный рабочий поэт. Набрасывая тяжелую картину своей жизни в Москве, Чеченец совсем не стремится разжалобить читателя, как это обычно делалось поэтами городского мещанства, он эти условия выдвигает лишь как причину невозможности заняться творческой литературной работой: «Теперь, мой друг, судите сами, когда находишься «на дне», где заниматься тут стихами? Забота о грядущем дне мои все мысли поглощает; нужда суровая гнетет, недуг проклятый донимает и ночью спать мне не дает. Но хоть недугом и трудами я непосильно угнетен, душой и мыслью рядом с вами и всем сердечный шлю поклон. И верю я, что солнце взглянет в берлогу темную мою, иное времечко настанет и снова песню запою. Опять за хвост поймаю музу, с собою рядом посажу, и вновь рабочему союзу я, чем могу, тем послужу...»

Рабочий поэт необычайно скромного мнения даже о своей технической стихотворной грамотности, как это видно из его признаний в стихотворении «Венок на братскую могилу» («Кузнец», 1908 г., № 5—6). Но эта скромность не мешает ему давать разнообразие метрики, выдержанное в пределах одного стихотворения, например в стихотворении «Песня рабов» (Рабочий по металлу», 1907 г., № 22).

На стихах Чеченца чувствуется главным образом влияние Некрасова. Это сказывается даже в мелочах. Так, например, в стихотворении «Сестре» («Рабочий по металлу», 1907 г., № 15) имеется подзаголовок, по своей словесной конструкции, напоминающий известное стихотворение Некрасова: «Неизвестному другу, приславшему мне цветы в Дом предварительного заключения на Пасху 1902 г.»

Не будем останавливаться на некоторых сравнительно менее интересных стихах Чеченца — «Письмо товарищу» («Рабочий по металлу», 1907 г., № 19), «Наши пожелания» («Единство», 1910 г., № 15) — возьмем лишь самое существенное. В первую очередь обратим внимание на стихи, представляющие образец пролетарской сатирической поэзии. В основу своего сатирического стихотворения «Письмо» («Рабочий по металлу», 1907 г., № 16) Чеченец берет историю мошеннических деяний царского

министра Гурко, действовавшего вкупе с известным тогда дельцом Лидвалем, соорудившим потом себе огромный дом на Каменноостровском проспекте. Здесь, быть может, бессознательно для себя рабочий поэт пародирует стилизованную под крестьянское причитание жалобу крестьянки в поэме Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» («Я пошла на речку быструю, избрала я место тихое у ракитова куста»).

Получил письмо от матушки,
Просит помощи родимая.
Не оставь ты нас, кормилец наш,
Не дай сгинуть с люта голода;
Все, что было, пораспродали,
Что осталось — становой помог.
Обещали нам пособие,
Да, должно быть, пораздумали.

А в газетах дьякон читывал,
Да и писарь нам рассказывал,
Что пособие то царское
Все пожрали Лидва с Гуркою.
Что за Лидва проклятущая,
Саранча или жучок какой
Иль козявка иноземная?
Укажи ты нам угодника,
Чтоб мы знали и молилися,
Чтоб господь на окаянную
Мору-недруга с небес послал».

Написал я своей матушке,
Кто такие «Лидва с Гуркою»,
Что козявки эти русские,
А молиться не советовал.

И у нас, родная матушка,
Обиралами хоть пруд пруди:
Струки, Речкины, да Леснеры,
Никтши, Зигели да Шпигели
Обирают нас без милости,
И конца тому не видится.

Потерпи, родная матушка,
В небе зорька загорается,
А как выйдет солнце красное,
Гады в норы все попрячутся.

Не менее значительно другое сатирическое стихотворение — «Вороженный» [1] («Рабочий по металлу», 1907 г., № 2).

---

[1] При чтении его необходимо раз'яснить одну подробность, на которую современный читатель-друг обратит внимание. Когда Чеченец перечисляет, — сочинения каких мыслителей приобретал передовой рабочий на книжном рынке, то среди перечисленных отсутствует имя Ленина. Здесь необходимо иметь в виду, что в 1907 г. (год написания стихотворения) книг Ленина не было в продаже. Вышедший в 1899 г. классический труд «Развитие капитализма в России», так же как и «Экономические этюды», стал большой редкостью. И только в 1908 г. вышло два тома собрания сочин. Ленина под заголовком «За 12 лет», причем первый том был немедленно конфискован.

Чеченец, исходя из известного стихотворения Некрасова «Калистрат» («Надо мной певала матушка»), проникнутого горькой иронией над судьбой бедняка-крестьянина, применяет некрасовскую социально-тематическую формулу к судьбе рабочего-революционера, развертывая эту тему в яркой образно пролетарской иронической форме.

Ворожила Ванюшке
Бабушка Макаровна,
Гладя по головушке:

«Будешь ты талантливый,
Подрастешь немножечко,
Выйдешь, Ваня, на люди,
Лаской да приветствием
Будут тебя чествовать.

Вырастешь разумником,
Заведешь коммерцию,
Капиталы-денежки
Будешь грести лопатою.
Наживешь хоромину
С трубами, с балясами,
Будешь ездить парочкой
В саночках-раскаточках.
Будешь знаться с барами
Да все с генералами.
И с почетом, с певчими
Да с паникадилами,
С белою лебедушкой
В церкви повенчаешься».

И сбылось доподлинно
Предсказанье бабушки:
Возмужал наш Ванюшка,
Поступил на фабрику.
Парень он смекалистый,
Зашибать стал денежки
И начал старательно
Капитал сколачивать.
Приобрел он Дарвина,
Маркса да Плеханова,
Стал ходить он на люди...

И честили Ванюшку...
На Дворцовой площади
Толстою нагайкою.
Не ошиблась бабушка:
Приобрел наш Ванюшка
Знатную хоромину —
Камеру с решеткою.
И поехал Ванюшка
На Тверскую парочкой;
Свел знакомство с «барами»
Да все с «генералами».

Прожил год наш Ванюшка
В знатной той хоромине.
Подвернулась сватьюшка,
Тетушка Фемидушка.

Отыскала Ванюшке
Белую лебедушку,
Толстую да крепкую
Из пеньки крученую.
Не по нраву Ванюшке
Та была молодушка,
Да уж видно бабушкой
На роду так писано.
Тетушка Фемидушка
«За» и «против» взвесила
И без рассуждения
Ванюшку... повесила.

Влияние Некрасова не мешает быть творчеству рабочего поэта явлением, полным пролетарского своеобразия.

В этом отношении надо остановиться на его стихотворении «Зима» («Единство», 1909 г., № 11). В стихотворении Некрасова «Крещенские морозы» обездоленный человек обращается к морозу, как символу страданий бедноты, лишь с жалобным воплем о пощаде:

Уходи из подвалов сырых,
Полутемных, зловонных, дымящихся,
Уходи от голодных, больных,
Озабоченных, вечно трудящихся,
Уходи, уходи, уходи!
Петербургскую голь пощади!

Для выразителя настроений передовой части пролетариата, уже прошедшего грозный вал первой революции, важно вскрыть силу сопротивления, знаменующую возможность окончательного уничтожения своих классовых врагов. А потому унылый анапест песни отвлеченного городского бедняка заменяется пляшущим хореем в стиле трефолевского «камаринского мужика».

Снова зимушка холодная пришла.
Вьюга с севера завыла, замела,
Уж запрыгал старый дедушка мороз
И хватает то за щеку, то за нос.
Белым снегом принакрылися поля.
Богатеи все полезли в соболя.

Эх, ты, друг мой, пролетарий, не плошай,
Рыбьим мехом свои шубы подшивай,
А не то мороз по улице свалит.
Ты послушай, что зима-то говорит:
«Всем, мол, шубам, шлет почтение зима,
Ну, а к блузам я пожалую сама».

Отнесемся, в данном случае, снисходительно к примитивной рифмовке и обратим внимание на эту разницу жизненных восприятий. Вместо хватающей за сердце песни стынущего от холода некрасовского бедняка, в стихотворении Чеченца чувство бодрого преодоления, а также символика твердой веры в исчезновение ненавистного мороза, столь тягостного для людей обездоленного класса.

Эх, старуха, не боимся мы тебя.
Постоять, ведь мы умеем за себя.
Верим мы, что за тобой придет весна,
Зашумит в бору кудрявая сосна.
Смело глянет солнце красное с небес,
Встрепенется, оживет зеленый лес.
Смоют воды непокорные снега,
Запестреют, принарядятся луга.
В реку шумную сольются ручейки,
Не сдержать твоим морозам той реки.
Зашумит та многоводная река —
Беспредельная, могуча, широка,
Все плотины поразмоет без труда,
И заплачешь ты, проклятая, тогда.

Необходимо отметить стихотворение «Привет», написанное Чеченцем по поводу 50-летия со дня падения крепостного права («Наш путь», 1911 г., № 15). Еще Некрасов в своем стихотворении «Родина мать» и особенно в проникнутой такой задушевностью «Элегии» говорил о том, что падение крепостного права не дало крестьянину полного освобождения. Эта же тема у Чеченца получает интерпретацию пролетарского характера, выдержанную все же в некрасовских тонах.

Привет вам, потомки бесправных рабов,
Привет вам от «сына рабыни».
Как пали позорные цепи оков,
Полвека исполнилось ныне.

Полвека, как стерто позора клеймо,
И кончились прадедов муки.
Но сняли ль вы подлого рабства ярмо,
Скажите, «свободные» внуки.

Да, время позорного рабства прошло, —
Мы «вольные» стали «граждане»,
Теперь нас помещик рассудку назло
Не держит как псов на аркане.

Свободно мы можем бродить по Руси
И хлеба просить ради бога.
(Но только без паспорта — боже спаси!
У нас насчет этого строго).

Не хочешь в деревне, так в город пойдешь
(Но будет там лучше едва ли)
И можешь продать фабриканту за грош
Себя, как отцов продавали.

Ты можешь свободно последний пятак
В казенное снесть заведенье;
Свободно сесть можешь (ты вольный батрак)
В тюрьму за свои убежденья.

Ты можешь свободно итти в Турухан,
В Архангельск, в Якутск, на Камчатку,
И даже свободно попасть на аркан,
Иль сунуть уряднику взятку.

Ну, словом, кругом ты свободен, брат мой,
Тебя от души поздравляю,
Но нашим потомкам свободы такой
Признаться, ей-ей, не желаю.

Таким образом поэт-литейщик дает нам интересные образцы как сатирической поэзии, так и гражданской лирики пролетарского характера.

* * *

Другим значительным явлением в профсоюзной печати указанного периода были стихи поэта-сатирика, писавшего в том же журнале металлистов под псевдонимом «Синеблузник». Нам удалось установить, что этот псевдоним принадлежит известному пролетарскому поэту эпохи 1910—14 гг. Андрею Дикому. Стихи этого несомненно одаренного поэта появлялись в большевистских газетах — «Звезде» и «Правде». Кроме того, одно из стихотворений Андрея Дикого имеется в первом пролетарском сборнике 1914 г., вышедшем с предисловием М. Горького [1].

Остановимся прежде всего на тех стихах А. Дикого, которые он помещал в журнале «Металлист» за своей обычной подписью. Таких стихотворений всего три-четыре. Но и среди них надо отметить стройное по форме и насыщенное социальным содержанием большое стихотворение «В рабочей слободке» («Наш путь», 1911 г., № 13).

Это стихотворение является примером пролетарского эпоса. Разделенное на четыре небольших главки, оно в первых двух дает картину молчащей во время стачки фабрики и тяжелые переживания в пределах рабочей семьи, — с тем, чтобы потом перебросить читателя в стан ликующих предпринимателей и вновь возвратить уже к работающей фабрике и к рабочим, побежденным в неравной борьбе. Особенной силы и образности полна первая часть:

Вчера фабричные гудки
Призывно, долго голосили,
Но дети грязные судки
Отцам с обедом не носили.

По мастерским обычный шум,
Сменился грустной тишиною,
Как будто часть народных дум
Сюда нахлынула волною.

Замолкли гулкие станки,
Маховики уснули гневно,
И телефонные звонки
Не нарушали сон напевно.

[1] Настоящая фамилия А. Дикого — Гмырев (однофамилец пролетарского поэта, умершего в 1911 г.). С 1917 г. имя Андрея Дикого исчезает из рабочей журналистики, ибо он оказался в списке первых обнаруженных после революции 1917 г. провокаторов. Его связь с охранным отделением началась с 1914 г. Таким образом разбираемые нами стихи эпохи 1910—1914 гг. как раз оканчиваются этим рубежом. Что толкнуло А. Дикого на путь предательства, еще не выяснено.

И только в горнах кое-где
Огни мечтали, догорая,
Что оживит в ночном труде
Сегодня смена их вторая.

Но и в ночной условный час
Молчали фабрики тревожно,
И бледный свет огней погас,
На этот раз мечтавший ложно.

Но самым оригинальным вкладом А. Дикого в пролетарскую поэзию указанного периода были его сатирические стихи под псевдонимом «Синеблузника». Рабочий-поэт направляет в своих стихах внимание на те или иные темные стороны фабрично-заводского быта, мешающие развернутой классовой борьбе с предпринимателями. Вот, например, стихотворение «Граммофон и союз» («Наш путь», 1910 г., № 6), где обличается мещански настроенный рабочий, так полюбивший домашний уют:

Ну, жена, молися богу,
Не ропщи на свой удел,
Незаметно, понемногу
Я как будто поумнел.

На союз махнул рукою,
Пользы мало дал мне он;
Гордый штукою такою,
Приобрел я граммофон.

Справим прошлому поминки,
На собранье не иду,
Оботри рукой пластинки,
Я «Варяга» заведу...

Обругал монтер намедни:
«Ты такой, мол, и сякой».
Изо всех он привередней,
Но... махнул уж я рукой.

Страшно сбавили расценки,
Сократив опять харчи.
Мастера снимают пенки,
Ты же с голоду рычи.

Но печалиться не стоит,
Можно жить еще пока...
Граммофон нас успокоит,
Заведи-ка «трепака»...

Штрафы сыплются в заводе.
Каждый чорт у нас барон.
Ну-ка, «Ойру», «Ойра» в моде.
Распотешь нас, граммофон.

Вновь пугают увольненьем,
Сократят повсюду штат,
Нас грызут с ожесточеньем.
Умереть порою рад.

Но в союз теперь я взносы
Перестану отдавать,
К чорту мысли и вопросы,
Лягу лучше на кровать.

Я сознательный рабочий,
Книги выброшу все вон,
И пускай до поздней ночи
Мне играет граммофон.

Одним из самых отрицательных явлений рабочей жизни той эпохи была тяга известной части рабочих к сверхурочным работам. Этой тягой пользовались предприниматели. В журнале металлистов уже в 1907 г. появилась обстоятельная статья, доказывавшая всю гибельность этого стремления для общих интересов рабочего класса. Дальнейший рост безработицы и неизбежное снижение расценок — вот печальный результат жадности сверхурочников. Ставя себе цели служебного характера, поэт в сатирическом стихотворении «О сверхурочных работах» («Наш путь», 1910 г., № 9) дает яркие портреты зарисовки персонажей, срывающих дело классовой солидарности.

Кто не знает, что над миром
Рубль царит самоуправно,
Кровь из всех сосет вампиром,
Из рабочих же подавно.
Многим жизнь он сокращает,
Сеет горе и заботы
И при этом защищает
Сверхурочные работы.

Вот вам токарь, муж солидный,
Дело знает специально,
Ну, и платят не обидно.
Сотню в месяц минимально...
Уж чего б казалось боле?
Можно бросить все заботы...
Но нужны при алкоголе
Сверхурочные работы.

Слесарь, парень современный,
Склонен грезить о свободе,
Гонорарий неизменный
Два с полтиной в день в заводе...
О борьбе он классов знает,
Но жене давай капоты...
Муж работать начинает
Сверхурочные работы.

Гол кузнец, весь скарб в ломбарде,
На заводе дым ест очи,
Но играть на биллиарде
Он готов до поздней ночи.
И в получку — удивленье —
Недохватки, недочеты,
От нужды одно спасенье:
Сверхурочные работы.

Скопидом — литейщик: в банке
Кое-что давно хранится.
Дышит ядом из вагранки,
Но последствий не страшится.
Пусть болит от сажи глотка,
Пусть противен труд до рвоты,
«Но нужны, — он шепчет кротко, —
Сверхурочные работы».

В своих сатирических стихотворениях Синеблузник идет не столько от Некрасова, сколько от тех поэтов мелкобуржуазной демократии — Курочкина, Жулева, Минаева, — которые выступают обличителями тех или иных социально-бытовых явлений большого города. Повидимому, это влияние шло через различные хрестоматийные сборники прошлого, где были довольно щедро представлены указанные поэты. Так, например, характерной чертой Минаева является не только куплетная форма, но и дидактизм заключительных строк. То же самое у Синеблузника, хотя и в новом социально-тематическом обличии. Вот окончание стихотворения «О сверхурочных работах», преследующее цели агитационного воздействия:

И таких рабочих много...
На глазах у них завесы,
Скрыта верная дорога,
Рубль туманит интересы.
А на самом деле нужно,
Бросив лишние заботы,
Упразднить совместно, дружно
Сверхурочные работы.

Все, чем богата была хроника рабочих газет, обличавшая шкурничество известной части рабочих, связанных с деревней и еще не поднявшихся до высоты классового сознания революционно настроенного пролетариата, — являлось материалом для поэта-сатирика. Возьмем такое явление, как попытка некоторых рабочих с помощью различных подарков удержаться от преследования мастера. Это зло разлагающего характера стоило обличения. И поэт Синеблузник пишет «Куплеты о подношениях» («Новый путь», 1911 г., № 21).

Ныне в славе подношенья
Пролетарий наш не глуп:
Он уладил отношенья
Классовых враждебных групп.

В славе принципы подмазные,
Сей бальзам от всех кручин.
Мастерам подарки разные
Преподносят в дни крестин.

Раскрывая далее причины этого шкурничества, Синеблузник откликается на него такими остроумными и полными едкой иронии стихами:

Лишь подарки знатно действуют:
Преподнес — и гнев пропал.
Пусть же все везде лакействуют:
Это новый идеал.

Мастер штрафом — ты иконою
Он расчет, а ты — альбом,
Перед властною персоною
Бейся крепче в землю лбом.

Коль расценки опускаются,
Как биплан казенный, вниз,
Сокращенья затеваются,
Нужен мастеру сюрприз.

Нет в заводе вентиляции,
Духота, смрад, дым, угар,
Плюй на все организации,
Собирай на портсигар.

Чашки, ложки, плошки разные,
Все в подарки обращай,
Только принципы подмазные
Создают рабочий рай.

Только с ними жизнь грядущая
Может счастье принести,
Пусть кругом хоть тьма гнетущая,
Ты, рабочий, не грусти.

И в потемках настоящего
Не ищи свобод зари,
Без нытья души скорбящего
Всем врагам дари, дари...

Не будем приводить других ценных сатирических стихов Синеблузника: «О вежливом обращении» («Метал.», 1911 г., № 1) «О прессе» («Металлист», 1911 г., № 2). Начиная с апреля 1912 г., новый под'ем рабочего движения привел к боевому расширению рамок легальности и к созданию газеты «Правды», куда и устремляется поток рабочего творчества. В газете появляются стихи Поморского, Самобытника и того же Андрея Дикого. Но главное значение в это время имеет, как известно, появление басен Д. Бедного, составившего эпоху в истории пролетарской поэзии. Возрожденный Д. Бедным басенный жанр повлиял и на Синеблузника, который за подписью Андрея Бывалого поместил в журнале металлистов две басни: «Подхалимы» («Металлист», 1913 г., № 12) и «Умники и дураки» («Металлист», 1914 г., № 1). Но, в сравнении с меткими и сжатыми по форме баснями Д. Бедного, эти басни А. Бывалого растянуты и не производят впечатления.

В общем итоге, как мы видели, из стихотворений продукции профсоюзной журналистики эпохи 1907—1913 г. можно выделить творчество Чеченца и Синеблузника (А. Дикого) и занести его в твердый фонд пролетарской литературы. Их стихи являются одновременно и образцами рабочей поэзии, и документами историко-познавательного характера.

ХРОНИКА

РАБОТА ИНСТИТУТА ЛИЯ КОМАКАДЕМИИ

За последние 2—3 месяца работа Ин-та литературы, искусства и языка заметно активизировалась. Сейчас в секциях ин-та прорабатывается множество актуальных тем, тесно связанных с узловыми проблемами социалистического строительства.

Постановление ЦК ВКП(б) о Комакадемии дало новые установки и стало той базой, на которой институт выработал свой годовой план работы и которой руководится в проведении этой работы. Постановление ЦК ВКП(б) ускорило перестройку института и дало точное указание и установки дальнейшей работы.

Основные ведущие секции института — секции методологии и литературы. Остановимся на их работе за последнее время.

Работа секций ведется в строгом соответствии с годовым планом. Этот план составлен при участии ряда организаций и учреждений, как играющих ведущую роль в области литературы, так и находящихся под идеологическим руководством Комакадемии.

Вся работа секции литературы пронизана новыми установками, данными резолюцией ЦК партии, и идет по нескольким линиям:

1. Научные историко-литературные работы.

Секция ставит своей задачей создать курсы истории русской и западноевропейской литературы эпохи промышленного капитализма и империализма. Для этой цели, помимо членов секции, к работе привлекаются аспиранты Комакадемии, аспиранты ГАИСа и отдельные научные работники. Пока идет лишь подготовительная работа. В секции были зачитаны и обсуждены доклад т. Нусинова о схеме построения западноевропейской литературы, доклад т. Добрынина о принципах и схеме построения истории русской литературы эпохи промышленного капитализма. В ближайшее время намечается доклад т. Анисимова о схеме построения истории западноевропейской литературы, после чего уже будут прорабатываться конкретные историко-литературные темы. По мере накопления отдельных работ будут подготовлены и сданы в печать два тома «Проблем литературы буржуазных революций и пролетарского движения на Западе и в СССР».

Проработка этих тем даст возможность создать учебники по истории русской и западноевропейской литератур эпохи промышленного капитализма.

Большая работа ведется институтом над изданием собрания сочинений В. М. Фриче. Один том уже вышел в свет, два тома находятся в производстве, остальные семь томов подготавливаются к печати и будут сданы в издательство в мае — июне месяце.

2. Доклады.

Основные циклы тем института: 1) Ленинское наследство и искусствознание, 2) Ленин, Сталин и проблемы национальной культуры, 3) Социалистическая реконструкция и литература и искусство СССР, 4) Мировой кризис капитализма, фашизм, социал-фашизм и зарубежная литература и искусство, 5) Максим Горький, 6) Искусство и литература в деле обороны СССР — кон-

кретизированы, разбиты на отдельные темы и разрабатываются секцией перед широкой аудиторией. Целый ряд этих тем был уже проработан.

В марте секцией методологии была проведена серия вечеров с докладами на тему «Классовая сущность меньшевизма и литературная критика». После вступительного слова т. Луначарского, указывавшего на остроту и актуальность этой темы в наши дни, дни разоблачения меньшевизма, выступило более двадцати товарищей (Нусинов, Серебрянский, Вовсы, Ермилов, Оршанский, Власов, Глаголев, Добрынин, Михайлова, Нович, Динамов, Шиллер, Коваленко, Лелевич, Запровская, Дабагян, Астахов, Амаглобели, Войтинская, Красневский, Храпченко, Беспалов) с конкретной критикой работ и высказываний отдельных литературоведов, с разоблачением меньшевистских тенденций в их работе.

Под этим углом зрения были разработаны доклады с критикой как меньшевистских методологов, так и литературоведов, в работах которых просачивались меньшевистские тенденции. Были заслушаны доклады о Плеханове, Переверзеве, Кубикове, Базарове, Богданове, Аксельрод, Потресове, Суханове, Троцком и украинской, еврейской, немецкой, грузинской, белорусской и зарубежной русской меньшевистской критике. Сейчас сдан в печать и скоро выйдет в свет сборник «Меньшевизм и литературная критика», являющийся результатом этой дискуссии.

В марте месяце тт. Луначарским, Анисимовым и Динамовым была проработана тема «Лицо капиталистического рабства» на материале современной западной литературы. Книга эта уже вышла в свет.

В апреле в секции литературы был проработан ряд тем. Состоялись вечера докладов, связанных с юбилейными датами — Ромен Роллан, Достоевский, Маяковский. Все эти вечера собирали очень большую аудиторию и вызвали значительный интерес.

Ромен Роллан, извещенный о вечере, посвященном его творчеству, прислал ответное письмо, в котором пишет о том, что ему было приятно узнать о том интересе, который вызывает его творчество в СССР, в стране, которую он любит и уважает как за великий опыт строительства, так и за интерес к литературе, науке и искусству.

Пятидесятилетие со дня смерти Достоевского было отмечено вечером докладов (Луначарский, Нусинов), на тему «За классовую переоценку творчества Достоевского».

Вечер Владимира Маяковского, организованный секцией совместно с РАППом и ФОСПом в годовщину смерти поэта, вызвал большой интерес. На вечере выступали тт. Луначарский, Храпченко и Динамов. Большой зал Комакадемии был переполнен писателями, молодежью и литературоведами.

Для того, чтобы каждый вечер докладов мог быть заслушан аудиторией, наиболее заинтересованной этой темой, секция начала выносить свои вечера за стены Комакадемии.

Так, диспут «Партия в пролетарской литературе» был проведен совместно с Комвузом и в помещении Комвуза перед низовыми партийными работниками. Анализ произведений Исбаха, Горбатова, Овалова и др. показал, что наша пролетарская литература до сих пор еще не смогла полно и глубоко отразить партийную жизнь. С этим согласились все выступавшие и работники института ЛИЯ, и студенты Комвуза, и рабочие-ударники.

В конце апреля прошел первый вечер докладов из цикла «Фашизм и зарубежная литература» с выступлениями тт.: Бруно Ясенского (Польша), Шиллера (Германия) и Яковлева (Западная Белоруссия). По этому циклу предстоит проработать еще фашистскую литературу Франции, Америки, Италии, Венгрии, Болгарии и других стран. После того как работа будет сделана, выйдет книга о фашистской зарубежной литературе.

Параллельно с работой над фашистской литературой идет изучение социал-фашистской зарубежной литературы. В мае месяце начнется цикл докладов о социал-фашизме в литературе.

Секция литературы развернула большую работу по изучению творчества Горького. К работе над Горьким привлечено 25 человек — члены сек-

ции, аспиранты Комакадемии, аспиранты ГАИС'а, студенты последних семестров литфака и отдельные литературоведы. Работа идет напряженным темпом. В последнюю декаду мая доклады будут зачитаны в Комакадемии и других аудиториях. Работы ведутся по следующим темам: 1) М. Горький и революционная борьба пролетариата; 2) Основные этапы в развитии творчества Горького; 3) Горький и буржуазия; 4) Творческий метод Горького и пролетарская литература; 5) Ленин и Плеханов о Горьком; 6) Горький и строительство социализма в СССР; 7) Горький как публицист; 8) Горький как драматург; 9) Жанры Горького; 10) Горький как художник; 11) Чему нужно учиться у Горького ударнику литературы; 12) Язык Горького; 13) Клим Самгин; 14) Буржуазный Запад и Горький; 15) Горький в «Литературной учебе»; 16) Горький как литературный критик; 17) Горький как редактор; 18) Горький в национальной литературе; 19) Горький и рабкоры.

Вся работа над этими темами ведется бригадным порядком. В бригаде принимают участие следующие товарищи: Добрынин, Храпченко, Дьячков, Михайлова, Астахов, Ермилов, Канаев, Нусинов, Каган, В. К. Полонский, Цвелев, Строилов, Афиногенов, Пизов, Жуков, Луначарский, Тимофеев, Головенченко, Кирпотин, Динамов, Сидорин, Ахрамеев, Коваленко, Владимирский. Тезисы всех докладов предварительно обсуждаются бригадой. Работа над Горьким закончится в течение мая. После зачтения и обсуждения всех докладов будет издан большой сборник статей о Горьком, снабженный отдельной библиографией. Еще раньше выйдет в свет специальная библиография.

Горьковская бригада обслуживает несколько десятков предприятий докладами о Горьком.

Секция методологии развертывает сейчас большую работу над Плехановым. Организована специальная бригада, разрабатывающая следующие темы: 1) Историческое развитие Плеханова и его взгляда на искусство; 2) Философские основы литературных взглядов Плеханова; 3) Классовая борьба и искусство у Плеханова; 4) Искусство в понимании Плеханова (игра, классы, функция, генезис); 5) Плеханов и задачи современной марксистской критики; 6) Плеханов и история русской литературы; 7) «Научная критика» в понимании Плеханова; 8) Плеханов и Переверзев; 9) Ленин и Плеханов о Горьком; 10) Плеханов и его истолкователи (Яковлев, Андрузский, Беспалов, Аксельрод, Ваганян, Вольфсон, Лелевич и др.); 11) Рязанов о Плеханове; 12) Белинский и Чернышевский в понимании Плеханова.

Работа над Плехановым, так же как и работа над Горьким, развертывается бригадным способом. Первый вечер цикла «За ленинскую критику взглядов Плеханова» уже прошел. С вступительным словом выступал т. Авербах, затем т. Добрыниным был зачитан большой доклад на тему: «Историческое развитие Плеханова и его взгляды на искусство». В конце мая состоится второй вечер плехановского цикла «О философских основах литературных взглядов Плеханова».

3. Массовая работа.

Все темы, проработанные в секции и имеющие широкий интерес, повторяются в массовой аудитории на предприятиях, в учебном заведении и т. д. Так, например, горьковская бригада обслужила несколько десятков вечеров о Горьком на заводах, в районах, в учебных заведениях, у просвещенцев и т. п.

Такие темы, как меньшевизм и литературная критика, фашизм и литература, партия в пролетарской литературе и многие другие, также проходят перед массовой аудиторией.

4. Методико-обследовательская работа.

За последние месяцы широко развернулась работа секции литературы совместно с Наркомпросом по обсуждению, обследованию и выработке программ по литературе для школ, рабфаков и вузов.

Результатом обсуждения проектов программ по литературе для школ ФЗУ явилась коренная переработка этих программ Наркомпросом. Одновременно сейчас прорабатываются программы по литературе для рабфаков. Ка

только секция получит программы по литературе из периферийных вузов, начнется работа над ними.

Стремясь увязать свою работу с практикой и нуждами отдельных учреждений, секция организует специальные доклады о «Схеме построения истории русской литературы эпохи промышленного капитализма» (Добрынин) для преподавателей рабфаков, помогая им методологически правильно строить свою педагогическую работу.

Такова в основном работа секции за последние 2—3 месяца.

О РАБОТЕ СЕКЦИИ ЛИТЕРАТУРЫ И ИСКУССТВА НАРОДОВ СССР ИНСТИТУТА ЛИЯ КОМАКАДЕМИИ

В соответствии с задачами, стоящими перед Комакадемией по реализации постановления ЦК ВКП(б) о Комакадемии: более тесной связи всей научно-исследовательской работы с актуальными задачами социалистического строительства и классовой борьбы пролетариата, разработки узловых проблем, связанных с текущими задачами партии и пролетариата, секция литературы и искусства народов СССР перестраивает свою работу.

Огромный рост национально-культурного строительства как результат ленинской национальной политики партии, с одной стороны, и обострение классовой борьбы в связи с развернутым социалистическим наступлением, с другой, — ставит перед секцией задачу борьбы за марксистско-ленинскую теорию в области национально-культурного строительства, как одного из участков социалистического строительства, борьбу против всех извращений и уклонов от генеральной линии партии в области национального вопроса — как уклона к великодержавному шовинизму (главная опасность на данном этапе), так и уклона к местному национализму, отражающихся в литературе и искусстве.

Разработка этих проблем положена в основу плана работ секции.

Первым крупным разделом работы секции на 1931 год является составление ряда монографий культуры народов СССР. Задача монографий — на основе конкретного материала показать достижения в области национально-культурного строительства, проводимого под руководством партии, на основе ее генеральной линии; раскрыть все проявления классовой борьбы в области национальной литературы и искусства; все оппортунистические извращения ленинской национальной политики.

Для проведения этой работы выделены четыре исследовательских бригады: по Средней Азии, Волге — Уралу, Закавказской СФСР, Северному Кавказу — Дагестану.

Проведена вся подготовительная работа, составлены программы исследования, прочитан на бригадах ряд инструктивных методологических докладов по литературе, театру и т. д.

15 мая бригады выезжают на места, в национальные республики и области.

На местах будут организованы встречные бригады из работников марксистско-ленинских научно-исследовательских учреждений и местных ассоциаций пролетарских писателей.

Монографии будут изданы на русском и местных национальных языках. Материал исследования секция использует для проработки теоретических и творческих проблем национального искусства и литературы.

Вторым разделом работы секции является проведение ряда диспутов по актуальным вопросам национально-культурного строительства.

26 мая совместно с ВОАПП секция организует диспут «Национал-демократизм и борьба за попутчика», с привлечением ряда докладчиков из национальных республик и областей.

28 мая будет проведен вечер докладов «Итоги творчества — дискуссии ВОАПП».

В июне месяце будет проработана общеинститутская тема: «Ленин, Сталин и проблема национальной культуры».

Для проработки этой темы будет выделена специальная бригада.

На следующие месяцы намечены диспуты: «Против великорусского шовинизма и местного национал-демократизма», «О крестьянской и колхозной литературе».

Третьим разделом работы — ряд докладов по политически актуальным вопросам литературы и искусства народов СССР.

За апрель месяц были поставлены доклады: 1) Коваленко, «Буржуазные течения и влияния в украинской литературе», 2) Амаглобели, «От меньшевизма к национал-демократизму в грузинской литературе»; 3) Бронштейн, «Пролетарская еврейская литература в борьбе за гегемонию».

Доклады будут реализованы в журналах: «Советская страна» и «На литературном посту».

В мае месяце будут поставлены доклады: 1) Оршанский, «В борьбе за пролетарский еврейский театр»; 2) Бенде, «Пролетарская литература Белоруссии на новом этапе»; 3) «Роман соц. производства в украинской литературе» — доклад Клоча.

ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ЛИТЕРАТУРНОГО СЕКТОРА ГАИС'а В 1931 ГОДУ

Работа сектора, как сообщалось в предыдущей книге журнала, распадается на ряд целевых групп. В секции русской литературы работают группы по изучению русской литературы эпохи промышленного капитализма, эпохи империализма, группы по изучению современной литературы и начинающего писателя.

Группа по изучению русской литературы эпохи империализма сосредоточила в этом году свои силы на разработке истории пролетарской литературы с 90-х годов до октября 1917 года. Группой выработан и осуществляется следующий план, разбитый по темам:

1. Поэзия мелкобуржуазного социализма» и пролетарская поэзия.
2. Поэзия разоряющегося городского мещанства и пролетарская поэзия.
3. Поэзия пролетаризирующегося крестьянства и пролетарская поэзия.
4. Основные этапы развития пролетарской литературы до Октября.
5. Мелкобуржуазная демократическая беллетристика и зарождение пролетарской художественной прозы.
6. Фракционная борьба в РСДРП и ее влияние на пролетарскую литературу.
7. Остановление пролетарского литературного стиля и проблема литературных влияний.
8. Художественные материалы в с.-д. прессе 90-х годов и начала 900-х гг.

9. Художественные материалы в с.-д. прессе эпохи I-й революции.

10. Художественные материалы в «Звезде» и «Правде».

11. Первые сборники пролетарских писателей.

12. Теоретическая разработка проблемы пролетарской литературы до 1917 года.

13. Пролетарская литература в борьбе с керенщиной.

Кроме того, участники группы работают над докладами до-Октябрьского творчества пролетарских писателей:

1. Е. НЕЧАЕВА, 2. Ф. ШКУЛЕВА. 3. А. НОЗДРИНА, 4. А. БИБИКА, 5. Е. ТАРАСОВА, 6. А. ГМЫРЕВА, 7. Н. ЛЯШКО, 8. М. ГОРЬКОГО, 9. Д. БЕДНОГО, 10. М. ГЕРАСИМОВА.

(Продолжение следует)

Редакционная коллегия: П. И. Лебедев-Полянский, И. М. Нусинов и С. С. Динамов.

Ответственный редактор: П. И. Лебедев-Полянский.

СОДЕРЖАНИЕ

Цена 1 руб.

ЛИТЕРАТУРА и МАРКСИЗМ

Орган Государственной академии искусствознания (ГАИС)

ЗАДАЧИ ЖУРНАЛА:

научная разработка теории и истории литературы, критики и публицистики с точки зрения марксистской идеологии

ОТДЕЛЫ ЖУРНАЛА:

Методология литературоведения
Поэтика
История литературы
Вопросы современной литературы
Критика и публицистика
Обозрения
Хроника научной жизни

Ответственный редактор П. И. ЛЕБЕДЕВ-ПОЛЯНСКИЙ
Редакционная коллегия: И. М. НУСИНОВ и С. С. ДИНАМОВ

ЖУРНАЛ РАССЧИТАН:

на преподавателей вузов, техникумов, институтов, рабфаков, трудовой школы и студентов вузов, институтов, техникумов и научно-литературных работников, писателей и т. п.

●

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА:

на год (6 книг) . . . . . . 5 р.
на 6 мес. . . . . 2 р. 50 к.
Отдельный номер . . . . . 1 р.

●

АДРЕС РЕДАКЦИИ: Москва, Тверская ул., 35, тел. 2-59-49

го

С

Го